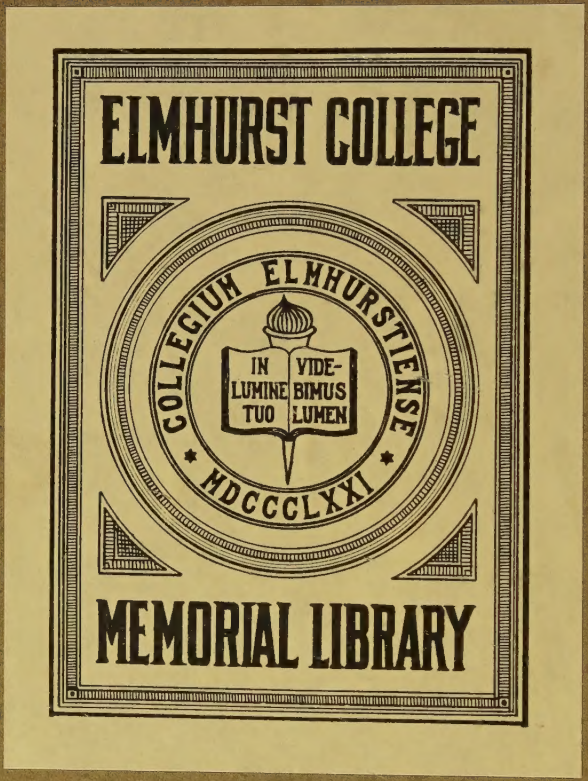
709G75
GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST$ CALW
C001
3 2311 00085 726 1

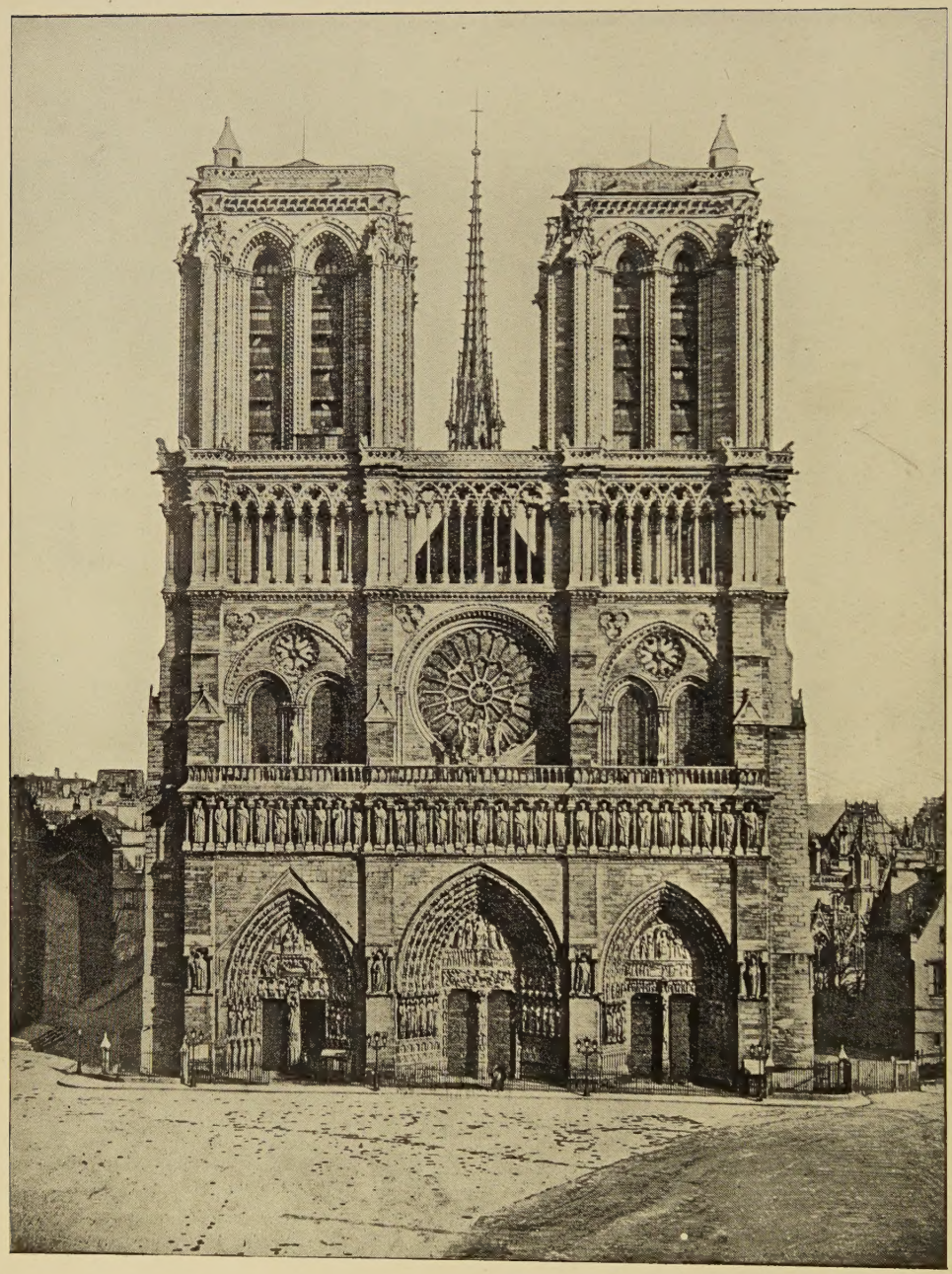

ELMHURST COLLEGE
COLLEGIUM ELMHURSTIENSE
IN LUMINE TUO
VIDE-BIMUS LUMEN
MDCCCLXXI
MEMORIAL LIBRARY

S0-CVP-801

Geschichte der christlichen Kunst.

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-CVP-801



Notre-Dame in Paris.

Geschichte

der

Christlichen Kunst.

Von

Dr. Eugen Gradmann.

Herausgegeben vom Calwer Verlagsverein.

Mit 320 Abbildungen.

Calw & Stuttgart.
Verlag der Vereinsbuchhandlung.
1902.

ELMHURST COLLEGE LIBRARY
ELMHURST, ILLINOIS

Das Recht der Übersetzung vorbehalten.

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart.

104
375

Vorwort.

Eine Geschichte der christlichen Kunst will dieses Buch bieten, nicht eine allgemeine Kunstgeschichte der christlichen Zeit und Welt. In der strengen Beschränkung auf dieses Thema, in der vertieften und am rechten Ort auch weiter ausgreifenden, umfassenden Behandlung des Stoffs vom protestantischen und evangelischen Standpunkt, sucht es seine Daseinsberechtigung zu erweisen nach den vielen gemeinfasslichen Darstellungen der Kunstgeschichte, die dem deutschen Volk geboten worden sind. Diese christliche Kunstgeschichte — sie lässt sich gerne auch so nennen — hat es zu thun mit der kirchlichen und klösterlichen Baukunst, mit dem Kunstgewerbe, wie es dem Gottesdienst und der Andacht dient, und mit der bildenden Kunst, soweit sie christlich-religiösen Inhalt hat. Wir wollen die Entwicklung schildern, welche die Kunst im Bunde mit dem Christentum erfahren hat. Wohl hat die Kunst ihr eigenes Leben, sie ist nicht bloss eine Magd der Religion. Aber sie ist eine Blüte vom Gesamtleben des Volkes, welches immer religiösen Untergrund hat; und ihre höchsten Leistungen verdankt sie der Schwungkraft eines religiösen Idealismus.

Unter Kunst begreifen wir die Künste der räumlichen Anschauung. Wir sind uns wohl bewusst, dass diese Beschränkung eine Einseitigkeit in sich schliesst. Denn die Religion hat zur Dichtung und zur Tonkunst ein ebenso nahes Verhältnis wie zur bildenden Kunst, und im Protestantismus sogar ein viel innigeres. Dass z. B. der Pietismus auch für die Kunst fruchtbar gewesen ist, wird erst beim Ausblick auf diese Gebiete recht ersichtlich.

Wir wollen die Geschichte des Christentums an seinen Kunstdenkmälern verfolgen. Darin schliesst sich diese Kunstgeschichte eng an die Kirchengeschichte an und noch mehr an die Altertumskunde. Die kirchlichen Bauformen und Geräte sollen aus den Bedürfnissen des Gottesdienstes erklärt werden. Die Bildwerke, vor allem die Andachtsbilder und der Gräberschmuck, aus den religiösen Idealen und Stimmungen. Die entsprechenden Erscheinungen auf anderen Gebieten der Kunst und auch der Wissenschaft und des christlichen Lebens sind aufzuzeigen. Das Typische muss einen breiteren Platz einnehmen als das Individuelle, wenn auch Interessante. Das Konfessionelle ist neben dem Nationalen hervorzuheben, aber vor beiden das Gemeinchristliche, im ursprünglichen Sinn Katholische. Die Künstlerbiographie tritt zurück. Desgleichen die Stilformenlehre. Dagegen wird der Bilderkreis eingehend erörtert

und werden die Typen und die Kunstvorstellungen überhaupt womöglich auf ihre litterarischen Quellen zurückgeführt. Die Buchmalerei, die der Litteratur am nächsten steht, namentlich die Bibelillustration, ist zu würdigen und die gedankenvolle Griffelkunst.

Die altchristliche oder altkirchliche Kunst als Grundlage der ganzen Entwicklung ist gründlich darzustellen; die byzantinische und was aus ihr hervorgegangen ist, eingehender zu behandeln als in anderen Handbüchern, schon mit Rücksicht auf die Geschichte der allgemeinen Kirche. Renaissance und Reformation betrachten wir als Lebensäusserungen einer und derselben Gnadenzeit. Die eigentümlichen Kunstformen des Protestantismus schildern wir mit derjenigen Vorliebe, welche einem Sohn der evangelischen Kirche natürlich ist. Das Grosse und Schöne, was die katholische Kirche und die orthodoxe aufzuweisen haben, erkennen wir mit freudiger Bewunderung an. Streitfragen werden nicht erörtert, aber, soweit möglich, beantwortet. Die Form der Darstellung soll so einfach als möglich sein. Den Inhalt wird man trotzdem hoffentlich nicht unwissenschaftlich finden.

Die Illustration verfolgt den bescheidenen Zweck, das Wort zu verdeutlichen; sie kann und will nicht alle Anschauung liefern, welche zum Verständnis der Geschichte der Kunst nötig ist. An reichhaltigen und zuverlässigen und dabei wohlfeilen Bilderwerken ist kein Mangel mehr. Noch lieber soll uns sein, wenn unsere Leser zur Betrachtung der Denkmäler selbst ermuntert werden, und wären es auch nur diejenigen der nächsten Heimat mit ihren Kirchen, Klöstern und Museen. Die Abbildungen sind mit Rücksicht auf das Bezeichnende und auf den religiösen Gehalt ausgewählt unter Vermeidung des Bekanntesten.

So ist das Programm dieser Arbeit festgesetzt worden vor einem Jahrzehnt. Dem Verfasser ist mitten in der Arbeit die Feder für lange Zeit aus der Hand genommen worden. Andere, denen er an dieser Stelle aufrichtigen Dank zollt, haben sie hinausgeführt. Dass es keine Unberufenen gewesen sind, wird der Kundige zugestehen. Von dem Hauptverfasser, dessen Namen der Band trägt, sind die beiden ersten Bücher geschrieben, das dritte ist von ihm nur durchgesehen und ergänzt. So ist ihm von seinen Vorarbeiten nur ein Teil zur Frucht gereift; und dieser unter ungünstigen Umständen, auf dem Krankenbett. Möchte dennoch in den verschiedenen Gaben eine Einheit des Geistes gefunden werden!

Stuttgart im Mai 1902.

Dr. Eugen Gradmann, Professor
Konservator der vaterländischen Kunstdenkmäler.

Inhalts-Verzeichnis.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Altertums.

Erster Abschnitt. Urchristliche Kunst.

Seite

1. Ursprung christlicher Kunst 7
2. Katakomben und andere Grabstätten 9
3. Die Wandmalerei in den Katakomben 14

Zweiter Abschnitt. Die altkirchliche Kunst seit Konstantin.

A. Baukunst (Christentum, Antike und Kirchenbau) 26
I. Die Kirchenbasilika 27
1. Vorgeschichte 27
2. Beschreibung der Kirchenbasilika 29
3. Einrichtung der Kirchen 35
4. Die Märtyrerverehrung im Kirchenbau (Martyrien, Krypten, Altar-Konfessionen) 37
5. Äußeres der kirchlichen Basilika 40
6. Umgebung der Kirchengebäude 42
7. Übersicht über die Denkmäler 43
II. Kirchliche Centralbauformen 48
1. Allgemeines 48
2. Taufkapellen 50
3. Grabkapellen 51
4. Denkmalkirchen und Gemeindekirchen in centralen Formen 54
5. Altbyzantinische Kuppelkirchen (a. Liturgie und Kirchenbau bei den Griechen, b. Verschiedene Lösungen der Aufgabe) 59
B. Bildkunst 67
I. Der altkirchliche Bilderkreis 67
1. Ikonographie der biblischen Geschichte 70
2. Ikonographie der heiligen Personen 80
II. Die Plastik 87
1. Statuarisches 88
2. Monumentale Dekoration 90
3. Sarkophage 92
4. Schnitzerei in Elfenbein und Holz 98
III. Altkirchliche Malerei 103
1. Wandmalerei (a. Allgemeines, b. Übersicht der Denkmäler 1. Aus dem 4. Jahrhundert, 2. Aus dem 5. Jahrhundert, 3. Aus dem 6. bis 9. Jahrhundert) . 104
2. Buchmalerei und Bibelillustration 118
C. Zierkunst an Gerät und Tracht 124

Zweites Buch.

Die Kunst des Mittelalters.

Erster Abschnitt. **Die christliche Kunst in den orientalischen Ländern.** Seite

A. Byzantinische Baukunst . . . 132
1. Der Baustil . . . 132
2. Baudenkmäler . . . 137
3. Barbarische Ausläufer (a. Koptische und abessynische Kirchenbauten, b. Armenischer Kirchenbaustil, c. Slavisch-byzantinische Architektur in den Donauländern, d. Der russische Kirchenbau) . . . 140
B. Malerei . . . 145
1. Die Kirche und die Bilder . . . 145
2. Ikonographie . . . 146
3. Der malerische Stil . . . 153
4. Dekorationsmalerei (das farbige Flachornament) . . . 154
5. Monumentale Historienmalerei . . . 154
6. Tafelmalerei . . . 158
7. Buchmalerei . . . 159
C. Technische Künste im Dienste der Kirche . . . 167

Zweiter Abschnitt. **Die christliche Kunst des Frühmittelalters im Abendlande.**

I. Barbarische Anfänge . . . 171
II. Die karolingische und ottonische Renaissance . . . 176
A. Kirchen- und Klosterbauwesen . . . 178
B. Malerei . . . 186
1. Der frühmittelalterliche Bilderkreis . . . 186
2. Karolingische Epoche . . . 190
3. Epoche der Ottonen (a. Monumentale Malerei, b. Stickerei, Wirkerei und Weberei, c. Buchmalerei) . . . 198
C. Die plastischen Künste . . . 207

Dritter Abschnitt. **Die romanische Kunst.**

A. Der romanische Kirchenbau . . . 214
I. Romanische Basiliken mit Holzdecke . . . 215
1. Allgemeines . . . 215
2. Übersicht der Hauptdenkmäler . . . 222
II. Die Einwölbung der Langkirche . . . 242
1. Einschiffige Saalkirchen mit Tonnengewölben im Rhoneland . . . 244
2. Einschiffige Langkirchen mit Kuppelreihen in Aquitanien und sonst . . . 245
3. Hallenkirchen . . . 248
4. Auvergnatische Kirche mit Emporen . . . 249
5. Die lombardische Hallenkirche . . . 251
6. Gewölbebasiliken . . . 252
7. Kreuzgewölbte Basiliken . . . 255
8. Der deutsche Übergangsstil . . . 262
9. Romanische Zentralbauten . . . 266
Das Klosterbauwesen im späteren Mittelalter . . . 268
B. Der romanische Kirchenschmuck . . . 274
C. Malerei und Bildnerei im 11. und 12. Jahrhundert . . . 287
1. Der Norden . . . 288
2. Italien . . . 301

Vierter Abschnitt. **Die gotische Kunst.**

Seite
A. Der gotische Kirchenbau 305
1. Die Gotik in ihrer Heimat (a. Frühgotik, b. Hochgotik) 313
2. Die Gotik im übrigen Frankreich 324
3. Die Niederlande 327
4. England 329
5. Deutschland 336
6. Spanien und Portugal 347
7. Italien 348
B. Der gotische Kirchenschmuck 355
C. Die gotische Bildkunst 362
I. Gegenstände und Auffassung 362
II. Bildende Kunst im 13. Jahrhundert 374
1. Die Plastik im 13. Jahrhundert 375
2. Die Malerei im 13. Jahrhundert 384
III. Bildende Kunst im 14. Jahrhundert 391
a. Plastik 393
1. Die Plastik in den nordischen Ländern 393
2. Die Plastik in Italien 397
b. Malerei 400
1. Die Malerei im Norden (a. Wandmalerei, b. Die Tafelmalerei, c. Die Buchmalerei, d. Übertragene Malerei im Handwerk) 400
2. Die Malerei in Italien (a. Giotto und seine Schule, b. Die Schule von Siena, c. Namenlose Meisterwerke in Toskana, d. Das übrige Italien) . 413

Drittes Buch.

Die christliche Kunst der Neuzeit.

Erster Abschnitt. **Die christliche Kunst des 15. Jahrhunderts.**

A. Italien 431
I. Die Architektur der Frührenaissance 431
II. Plastik 437
III. Malerei 443
B. Die Kunst im Norden 463
I. Die Niederlande 463
II. Deutschland 472
1. Malerei 472
2. Plastik 481

Zweiter Abschnitt. **Die christliche Kunst des 16. Jahrhunderts.**

A. Italien 484
I. Italienische Architektur 485
II. Malerei und Plastik 491
B. Niederländer 521
C. Deutschland 525
I. Die Plastik 525
II. Deutsche Maler 528
III. Deutsche Baukunst 547

Dritter Abschnitt. **Die religiöse Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.**

Seite
A. Die Baukunst . . . 550
I. Italien . . . 552
II. Deutschland . . . 557
1. Das katholische Barock . . . 557
2. Der protestantische Kirchenbau . . . 563
III. Der Kirchenbau in Westeuropa . . . 568
IV. Das Rokoko . . . 570
V. Der Klassizismus . . . 571
B. Die Plastik . . . 572
C. Die Malerei . . . 574
I. Das 17. Jahrhundert . . . 574
II. Das 18. Jahrhundert . . . 585

Vierter Abschnitt. **Die christliche Kunst des 19. Jahrhunderts.**

A. Malerei . . . 587
I. Deutschland . . . 587
a. Die idealisierende Richtung . . . 587
1. Die katholisierende Romantik von F. Overbeck . . . 587
2. Der deutsche Idealismus des Peter Cornelius . . . 588
3. Die Klassizisten . . . 590
4. Die deutsche Gemütskunst . . . 590
b. Der Realismus . . . 591
1. Der christliche Realismus an der Grenze des Profanen . . . 591
2. Deutsch-protestantischer Realismus . . . 592
3. Der radikale Realismus mit sozialer Tendenz . . . 594
4. Der realistische Idealismus . . . 594
II. Die christliche Malerei außerhalb Deutschlands . . . 595
B. Die kirchliche Baukunst des 19. Jahrhunderts . . . 597
Deutschland . . . 597
Frankreich und andere Länder . . . 600
C. Die christliche Bildnerei des 19. Jahrhunderts . . . 601
D. Das Kunstgewerbe im Dienste der Kirche . . . 602
Register . . . 605

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Altertums.

Die sogenannte altchristliche Kunst samt ihrer Fortsetzung, der byzantinischen, gehört in mancher Beziehung noch der hellenistisch-römischen Periode der Kulturgeschichte an. Die Ausbreitung des Christentums als der antiken Weltreligion ist ja in gewissem Sinn der Gipfel dieser Kultur. Im Abendland hat die Völkerwanderung die Kultur beinahe zertreten. Aber zugleich hat die Völkerwanderung durch die Einführung der Germanenvölker in die christliche Welt eine neue Kultur begründet, die des Mittelalters.

Nebenher vollzieht sich die Scheidung zwischen Griechen und Lateinern, zwischen Morgenland und Abendland. Doch ist die Trennung auch im hohen Mittelalter noch keine völlige. Bis in die romanische Periode ist die lateinische Kunst mehr oder weniger von der byzantinischen abhängig. In der neueren Zeit wird dagegen diese von der europäischen beeinflußt, in künstlerischer nicht in kirchlicher Hinsicht.

Der Titel „altchristlich" bedeutet in der Kunstgeschichte soviel als christlich-antik, griechisch-römische Kunst im Dienst des Christentums oder christliche Kunst in den Formen des klassischen Altertums. Die allgemeine Kunstgeschichte, welche vornehmlich die Entwicklung des Stils, der Kunstform, ins Auge faßt, muß das christliche Altertum vom Mittelalter da abgrenzen, wo die Antike ins Byzantinische übergeht. Für unseren Zweck, für die gesonderte Betrachtung der Entwicklung unserer christlichen Kunst, kommt es mehr auf die Kunstideen an als auf die Formen; und da ergeben sich dieselben Wendepunkte wie in der Kirchengeschichte. Die altchristliche Kunstperiode umfaßt demnach die sieben ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, bis zur Kirchenspaltung und zum griechischen Bilderstreit. In einer Zeit des stilistischen Übergangs entstehen die grundlegenden Typen der christlichen Kunst. Um sie zu verstehen, muß man die geistigen Bewegungen zuerst ins Auge fassen, dann ergeben sich die zwei Stufen der Entwicklung: eine urchristliche und eine altkirchliche oder altkatholische. Dort giebt es eine christliche Kunst nur im Sinne der Kulturgeschichte, nicht im streng kunstgeschichtlichen; denn nur der Inhalt, nicht die Form ist neu. Hier schafft sich der neue Geist allmählich seine eigenen Formen, einen eigenen, christlichen, kirchlichen Stil. Es ist der alt-byzantinische. Daneben wiederholt die lateinische Kirche in der Zeit der Völkerwanderung noch die alten römischen Formen, wenn auch nicht unberührt von griechischen Einflüssen. Diese spätlateinische Überlieferung kommt in Hinsicht auf die kunsthistorische Entwicklung vorzüglich darum in Betracht, weil sie den Germanen die altkirchlichen Typen vermittelt. Als Einschnitt zwischen den zwei ersten antiken Perioden dürfen gerade auch in Ansehung der Kunst

die Toleranzedikte Konstantins gelten. Innerlich war ja die Wendung in der Gemeinde freilich schon seit einem Jahrhundert angebahnt. Und bis die äußeren Folgerungen dann gezogen waren, verging fast noch einmal eines bis auf Theodosius. Ja im Grund hat der ganze Zeitraum von Konstantin bis auf Justinian diese Bedeutung eines Übergangs. Aber nichts scheidet wohl die beiden Perioden christlicher Kunstübung im Altertum so sehr als ihre Stellung zur Öffentlichkeit: vor Konstantin im ganzen eine verborgene, jedenfalls private Kunst; nachher eine monumentale, offizielle, kirchliche. Damit soll nicht geleugnet werden, daß schon in der langen Friedenszeit vor der diokletianischen Verfolgung das Christentum eine öffentliche Stellung und volkstümliche Haltung anzunehmen begonnen hatte. Die urchristliche Kunst ist vom Geist des Evangeliums durchweht, wenn auch die Gemeinde keineswegs rein evangelisch dachte und lebte; und sie verrät noch manche Spur des Judentums. Die altkirchliche Kunst seit Konstantin zeigt starke Beimischungen aus dem römisch-griechischen Volksglauben; daher ihr, vom protestantischen Standpunkt so genanntes, katholisches Gepräge.

Das Gebiet der altchristlichen Kunst ist der römische Erdkreis. Am reichsten an Denkmälern derselben ist der Boden Roms. Man hat darum früher ohne weiteres die ewige Stadt für die Geburtsstätte der christlichen Kunst gehalten und auch für die Heimat jener Typen, welche, seit Konstantin aufgekommen, für die Folgezeit maßgebend geblieben sind. Dieser Glaube wird erschüttert durch die neueren Entdeckungen altchristlicher Kunstdenkmäler in und aus dem Morgenland. Es wird immer wahrscheinlicher, daß die mittelalterlichen Typen für die Hauptfiguren der kirchlichen Kunst, den Christus, die Muttergottes, die Engel, aus dem Orient stammen, so gut als der Katakombenbau, die Kirchenbasilika u. s. w. Alexandreia, Antiocheia, Ephesos, Karthago, zuletzt Konstantinopel sind neben und vor Rom als Heimatstätten der christlichen und kirchlichen Kunst zu betrachten. Rom hat die Führung erst, seitdem im Morgenland der Leuchter des Evangeliums von der Stelle gestoßen ward.

Erster Abschnitt.

Urchristliche Kunst.

1. Ursprung christlicher Kunst.

Sollte das Christentum ein Sauerteig der alten Welt werden, so mußte es sich auch mit der bildenden Kunst auseinandersetzen, die mehr als jemals vor- und nachher eine Macht im Volksleben war. Das Christentum fand sich von der Kunst wie von der gesamten Kultur der Antike ebensosehr angezogen als abgestoßen. Seine Herkunft aus dem Judentum war in dieser Frage nicht entscheidend. Hatte sich doch das Judentum selbst, trotz den strengen Satzungen der Makkabäerzeit, in der Zerstreuung nicht gegen die hellenistische Kunst verschließen können. Beweis sind die jüdischen Katakomben zu Rom und Venosa mit ihren Malereien und bildergeschmückten Fundgegenständen und Grabsteinen (im Hebräer-Cömeterium an der Via Appia ist sogar das Epitaph eines Malers Eudoxius gefunden worden) und die Synagogen-Ruinen in Syrien und Nordafrika. Aber auch abgesehen hievon war das Christentum von seinem göttlichen Stifter her erhaben über alle nationale Beschränktheit. In wenigen Menschenaltern war der von Paulus eröffnete Befreiungskampf beendigt und das Judentum in der Kirche zum Schweigen gebracht. Die Kirche wurde griechisch-römisch, ein Schritt von unermeßlicher Tragweite! So konnte sie aus dem Zusammenbruch der alten Welt deren Bildungserbe, nicht zuletzt das künstlerische, wenigstens zu einem Teile retten.

Freilich sind mit den judenchristlichen Stimmen nicht auch sofort die kunstscheuen ganz verstummt. Diese letzteren behielten eben eine gewisse Berechtigung in dem nun folgenden Entscheidungskampf mit dem Heidentum. Sie sind auch später immer wieder laut geworden, wenn die Christenheit einem heidnischen Mißbrauch der Kunst und Abfall von der Anbetung im Geist zuneigte; Äußerungen des evangelischen und protestantischen Geistes, der zu keiner Zeit ganz gefehlt hat.

Daß das Urchristentum den Dingen dieser Welt mit großartiger Unbefangenheit gegenüberstand, ersehen wir aus den paulinischen Briefen. Aber auch das ist klar, daß die Zeit der enthusiastischen Geistesgaben und der brennenden Erwartung von der Wiederkunft des Herrn und der Erneuerung der Welt sich um solche Dinge wie die Kunst nicht gekümmert hat. Anders schon die nachapostolische Zeit.

Eine Anekdote in den klementinischen Schriften (Homil. 12, 12 f.; Recogn. 7, 12 f.) ist dafür bezeichnend: Petrus macht auf der Reise seinen griechischen Gefährten zulieb zwar einen Abstecher mit zur Besichtigung von Kunstwerken, wendet sich aber dann an Ort und Stelle lieber einem Bettelweiblein zu.

Begründete Bedenken erheben zuerst die alexandrinischen Theologen.

Klemens von Alexandrien schenkt als christlicher Pädagog auch den Siegelbildern Aufmerksamkeit. Dem Christen seien solche nicht geziemend, welche Götter und erotische Figuren oder Waffen und Trinkgeschirr, die Zeichen der Gewaltthätigkeit und Unmäßigkeit zeigen. Un-

anstößig findet er gewisse altbeliebte Embleme, wie die Taube, die Leier, Schiff und Anker, Fisch und Fischer, welch letztere sogar eine christliche Deutung — auf die Taufe und auf die Apostel — zulassen. Er warnt, wenn er auch die Kunst zu würdigen weiß, vor dem Sinnenreiz der Malerei. „Uns ist es offenbar versagt, diese trügerische Kunst auszuüben." Origenes sieht hoch auf die herab, welche meinen, durch materielle Künste lasse sich der Weg zur Erkenntnis Gottes bahnen.

Der Karthager Tertullian unterscheidet wohl das bloß Schmückende vom Abgöttischen, erhebt aber dennoch heftigen Widerspruch gegen Kunst und Künstler in der christlichen Gemeinde. Allerdings gehört er zur montanistischen Sekte, die den unvermeidlichen Übergang in die katholische, römische Volkskirche aufhalten möchte. Immerhin sind seine Schriften (Vom Bilderdienst, Wider Hermogenes, den Maler u. a.) lehrreich. Wenn sich Christen, sogar Kleriker dazu verstanden, heidnische Kultbilder anzufertigen, so waren solche Künstler freilich zweifelhafte Brüder. Die mit dem Martyrium gekrönten christlichen Steinmetzen in den Marmorbrüchen Diokletians haben sich nicht geweigert, einen Cupido, eine Viktoria, einen Helios auf dem Viergespann in Relief auszuhauen; wohl aber eine Äskulap-Statue (als Vergötterung eines Menschen). Unter allen Umständen war die bildende Kunst eine starke Stütze für das Heidentum. In den schönsten Bauten und Bildwerken war eben doch immer der alte Götterglaube verkörpert und verherrlicht; nichtsdestoweniger hat das Christentum nach seinem Sieg sie geschont, solang es ging. Tief war die Bilderverehrung eingewurzelt in Verbindung mit dem Heroen-Kultus. Heidnische Synkretisten wie der Kaiser Alexander Severus und halbheidnische Gnostiker haben denn auch früh schon Idealbildnisse von Christus und Paulus neben anderen Heroen der Religion und Philosophie beschafft und verehrt.

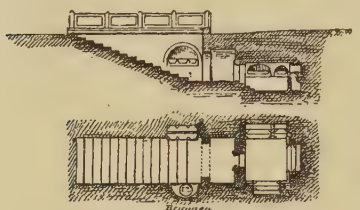


Abb. 1. Grabkammer in Syrien.

Auch die profane Kunst war, genau besehen, heidnisch; nämlich mythologisch oder auch unzüchtig nach christlichen Begriffen. Aber die Kunst war nun einmal nicht auszurotten; trotz den Kirchenlehrern hat sie sich in der christlichen Welt eingebürgert. Sie ist die vornehmste Mitgift des griechisch-römischen Volkstums. Die Kirche hatte gegen die öffentlichen „Aufzüge des Teufels", Theater und Cirkus noch genug zu kämpfen; um die Kunst im privaten Leben konnte sie sich wenig kümmern. Es galt nur, den gewohnten Kunsterzeugnissen das anstößige Gepräge zu nehmen, die mythologischen Figuren und Embleme durch neutrale oder besser durch christliche zu ersetzen. So ist eine erste christliche Kunst entstanden, aufgewachsen wie ein Unkraut, das hinterher zu Ehren kommt als Zier- und Nutzgewächs.

Daß wir Proben christlicher Kunst aus der Zeit vor Konstantin nur in den Grabstätten finden, ist wohl kein Zufall. Ein christliches Wohnhaus ist zu Rom auf dem Cälius, unter der Kirche der römischen Heiligen Johannes und Paulus ausgegraben worden, allein was in der Zimmermalerei desselben christlich ist, wurde nachträglich, im 4. oder 5. Jahrhundert, hineingemalt. Wohl aber sind Geräte mit christlichen Zeichen aus den Katakomben da, um für die urchristliche Sitte Zeugnis abzulegen. Denn nach allgemeinem Brauch gaben auch die Christen ihren Toten mit, was im Leben ihnen wert und not gewesen war, Gerät und Schmuck oder Spielzeug. Wie die Juden an ihren Trinkgefäßen, Amuletten u. s. w. gern den siebenarmigen Tempelleuchter, die Thoralade u. dergl anbringen ließen, so die Christen ihren guten Hirten, den Christusfisch und andere Zeichen ihres Glaubens. Doch gehören auch diese Denkmäler zumeist der Zeit seit Konstantin an, wo die christlichen Abzeichen Mode waren.

Wo die christliche Kunst entsprungen sein mag? Da und dort, wo Heidenchristen lebten. Doch giebt es ja feste Typen schon in der Katakombenmalerei. Sie müssen irgendwo ihren Ausgang genommen haben. Ob in Rom, wo die meisten und die ältesten Denkmäler gefunden werden, oder im Orient, der auf geistigem Gebiet die Führung hatte, im syrischen Antiochien, in den kleinasiatischen Weltstädten und Urgemeinden, im ägyptischen Alexandrien, das ist zur Zeit noch nicht oder vielleicht nie mehr auszumachen, da die Denkmäler im Orient noch unbekannt oder schon vergangen sind.

Was wir an Denkmälern der urchristlichen Zeit — bis zur öffentlichen Anerkennung der Kirche — besitzen, ist uns durch Gräber aufbewahrt worden.

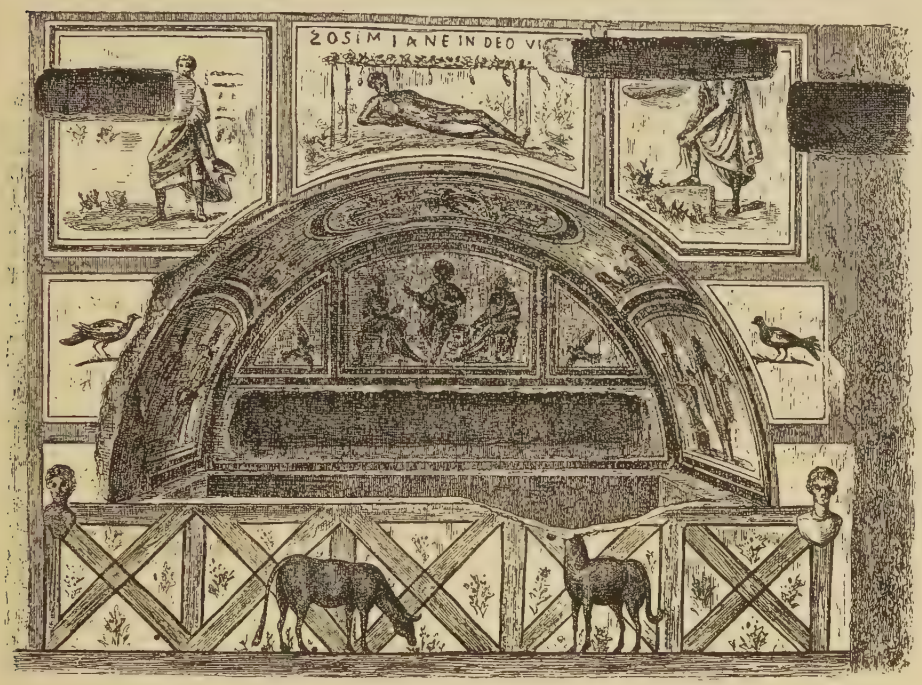


Abb. 2. Arcosolium des Zosimianus im Cömeterium der h. Cyriaca.

2. Katakomben und andere Grabstätten.

Die Katakomben sind unterirdische Gemeindegrabstätten. Der Name haftet ursprünglich an einer bestimmten solchen Stätte bei Rom. Die Sache ist ein Erbstück aus dem Judentum der Zerstreuung, hat übrigens auch bei den heidnischen Römern vereinzelte Seitenstücke. Die ältesten Katakomben haben sich an eine Familiengruft angeschlossen, nach der sie auch benannt waren. In Syrien und Palästina sind solche Einzel-Grabkammern nach jüdischer Art erhalten (Abb. 1). Als Gemeindegrüfte (Cömeterien) erscheinen sie zu Rom im 3. Jahrhundert. Unter dem Titel von Begräbnisvereinen konnten die Gemeinden die staatliche Duldung für diese Einrichtung erlangen. Das Grab war nach römischem Gesetz unverletzlich. Die Form der Katakomben ist verschieden an verschiedenen Orten; sie richtet sich vor allem nach dem Gelände und Gestein. Immer liegen sie, wie vorgeschrieben, außerhalb der Wohnbezirke. In steile Abhänge sind sie wagrecht eingeschnitten, in ebenen Boden senkrecht und durch Treppen

zugänglich gemacht. Die Grotten sind geräumig angelegt in dem festen Gestein zu Neapel und zu Syrakus, eng und niedrig in dem bröckeligen Tuff der römischen Ebene.

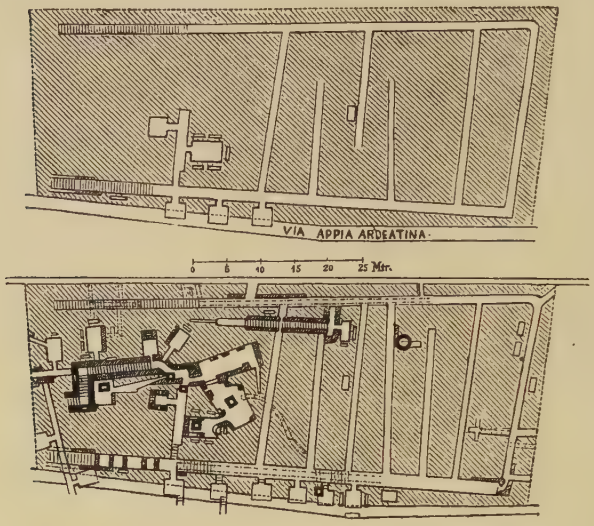


Abb. 3. Grundplan eines Stockwerks im Cömeterium des h. Callist in zwei verschiedenen Ausgrabungsperioden.

Es sind Kammern und Gänge, die Kammern bestimmt zur Beisetzung der Leichen und zum Teil auch zur Abhaltung gewisser Totenfeiern; die Gänge zur Verbindung und zugleich zur Unterbringung weiterer Einzelgräber. Man unterscheidet vornehmere Troggräber in Bogennischen (Arcosolium, vgl. Abb. 1. 2) und bescheidenere Schiebgräber in den Wänden (Abb. 5. 8 a), auch Senkgräber im Fußboden. Sie sind gedeckt bezw. verschlossen mit Stein- oder Ziegelplatten, welche die Grabschrift tragen. Deckenschächte ließen hie und da Luft und Licht ein. Die Gänge folgten zunächst den Achsen und Grenzen des Gartengrundstücks (Abb. 3) und verzweigten sich dann mehr oder weniger labyrinthisch, wiederholten sich in einem unteren Stockwerk

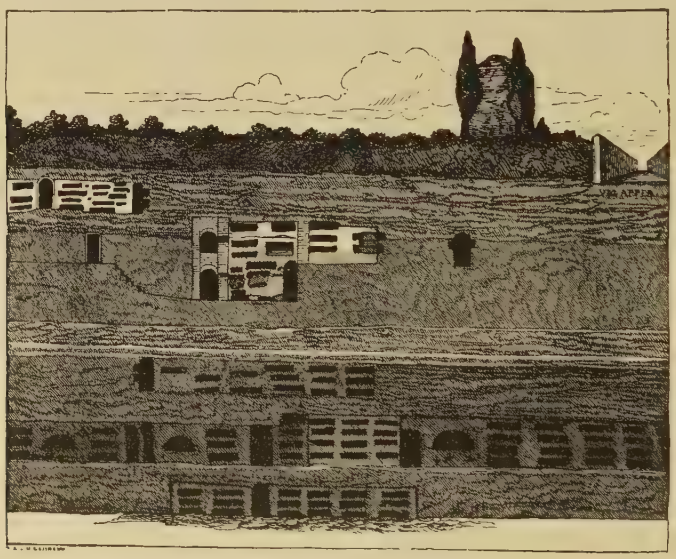


Abb. 4. Durchschnitt des Cömeteriums St. Callist.

(Abb. 4), wo die Gesteins- und Grundwasserverhältnisse es gestatteten und verbanden sich auch wohl mit einem anstoßenden Cömeterium oder einem ehemaligen Steinbruch. Von Rücksichten der Sicherheit vor Verfolgung ist keine Spur zu finden; Gemeinde-Gottesdienste wurden in den Krypten erst gehalten, als die Verfolgung der Verehrung

für die Märtyrer Platz gemacht hatte. Von Baukunst kann bei den Gruftanlagen kaum die Rede sein, wiewohl die Geschicklichkeit der Totengräberzünfte Anerkennung finden mag. Den Eingang gegen die Landstraße schmückte wohl ein Säulengiebel,

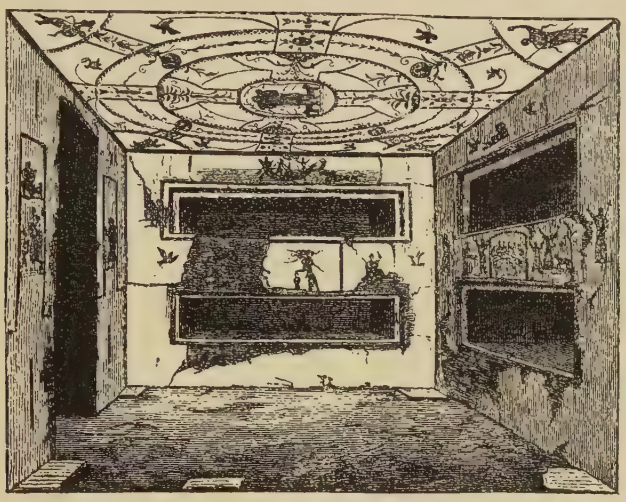


Abb. 5. Grabkammer mit Schiebgräbern im Cömeterium des h. Callistus (eine der sog. Sakramentskapellen).

dabei womöglich ein Brunnen, ein Speisezimmer für die Gedächtnismahlzeiten, eine Wohnung für den Wächter. Die Kammern waren ausgeschmückt wie Wohnzimmer, denn das Grab galt auch den Christen als die Wohnung des Toten. Sie war gepflastert und vertäfelt mit Marmorplatten und Mosaik oder doch verputzt und geschmückt mit Malereien und Stuckverzierungen an Wänden und Decke, ganz ähnlich den heidnischen Grabkammern und Columbarien. Die Bogengräber waren hie und da von einem Paar Säulen eingefaßt. An der Wand stand ein und der andere schön gearbeitete Steinsarg.

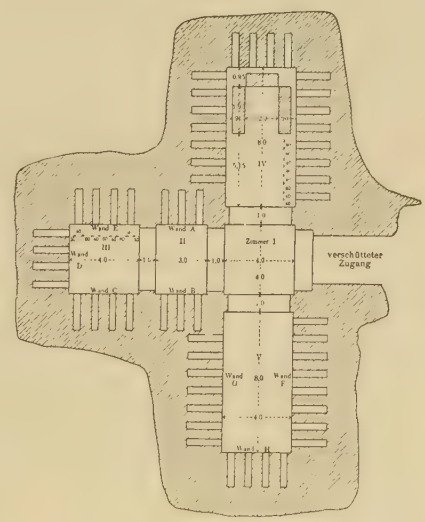


Abb. 6. Grundriß eines gewölbten Höhlengrabes in Palmyra.

Einen Unterschied bedingt die Anlage der Schiebgräber in den Wänden: im Orient stehen sie meist senkrecht zur Wandfläche (Abb. 6. 7), in Italien parallel. Im Orient, zu Alexandria und in Syrien und Palästina findet man Familiengrüfte in Kreuzform, an eine Kammer stoßen vier Arme, deren einer den Zugang enthält, die anderen Gräber in Form von Sarkophagen oder Wandnischen. Der Typus ist nicht spezifisch-christlich; es ist eine Erweiterung der Grabkammer, wie sie Abb. 1 zeigt. Die symbolische Bedeutung ist sekundär. Ein heidnisches Römergrab zu Weiden bei Köln und eine jüdische Grabkammer zu Palmyra sind mit ihrer Ausstattung genaue Seitenstücke zu den Grabkapellen der christlichen Katakomben.

Kostbareren Schmuck hat an den Grüften gefeierter Märtyrer oder Bischöfe eine spätere Zeit hinzugefügt, in Rom namentlich die Bischöfe Damasus und Sixtus III. Da wurde die Grabkammer als Kapelle hergerichtet mit Altartisch und Bischofsstuhl (Abb. 8 a). In diesem Zustand sind römische Katakomben von dem Dichter Prudentius schwungvoll geschildert worden,

Abb. 7. Hauptkammer einer unterirdischen Grabanlage in Palmyra.

während Hieronymus das Schauerliche des Eindrucks hervorhebt. Freilich ist eben damals durch frommen Eifer auch vieles zerstört worden. Man wollte das eigene Grab möglichst nahe bei dem des Heiligen haben. Man baute Treppen, Kapellen und ganze Kirchen ein, deren Altar mit einem Märtyrergrab in Verbindung stehen sollte. Die Bestattung in den Katakomben kam zu Rom im 5. Jahrhundert, an anderen Orten später ab. Pilgerstätten blieben sie bis ins hohe Mittelalter, dann kamen sie in Vergessenheit. Die Kirche selbst hatte eine Menge von Gräbern leeren lassen, um Reliquien zu erheben und zu versenden.

Für den heutigen Besucher hat der Anblick dieser unterirdischen Trümmerhöhlen zunächst nichts Erfreuliches. Das Beste muß er mitbringen, nämlich das Vorurteil des Christen, das Gefühl der geistigen Gemeinschaft mit den Toten jener langvergangenen, in ihrer Dunkelheit und Armut doch so hoffnungsvollen Zeit. Dann erbaut ihn jedes Bruchstück einer Malerei, die flüchtig hingepinselt und in Jahrhunderten verwittert und verräuchert mühsam eine biblische Gestalt erkennen läßt; und das verstoßene Bruchstück einer Grabschriftplatte, die ein kindliches Sinnbildchen eingekritzelt zeigt und ein paar schlichte Worte der Liebe, des Glaubens und der Hoffnung wie: In Frieden. Süße Seele. Lebe in Christo!

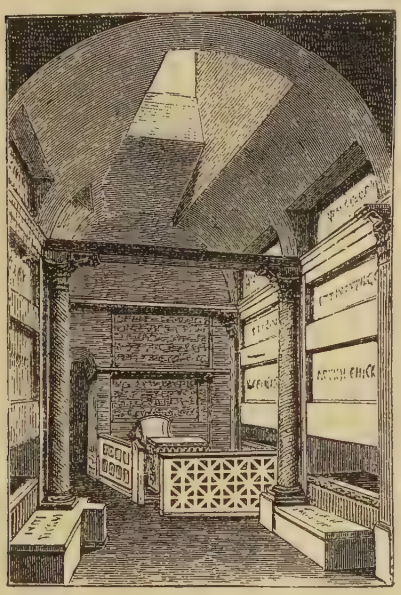


Abb. 8a. Bischofsgruft in St. Callist. (Wiederherstellung.)

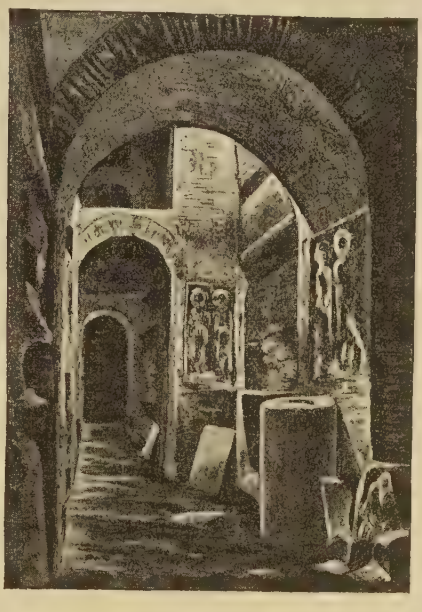


Abb. 8b. Grabkammer des Bischofs Cornelius in St. Callist.

Für die Kunstgeschichte kommen von den römischen Katakomben vornehmlich in Betracht: St. Domitilla, St. Priscilla, St. Callistus, St. Prätextatus und St. Petrus und Marcellinus; zu Neapel St. Januarius; weniger diejenigen von Syrakus. St. Domitilla, ursprünglich Gruft der christlichen Glieder vom kaiserlichen Haus der Flavier, hat die ältesten Malereien neben St. Januarius zu Neapel. Dann St. Priscilla, nebst klassischen Stuckverzierungen; besonders lehrreich die sogen. griechische Kapelle (Grabkammer eines Palladios und einer Nestoriane). Die Katakomben St. Callist umfassen Cömeterien von hohem Altertum, wie die der Lucina und der Soteris, dann die Grabkammer der römischen Bischöfe des 3. Jahrhunderts (Abb. 8a), die Krypten der hl. Cäcilia und des hl. Cornelius (Abb. 8b) mit späteren Malereien aus verschiedenen Jahrhunderten und die sogen. Sakramentskapellen (Abb. 5), d. i. eine Reihe von Grabkammern mit berühmten, viel erörterten Wandmalereien. St. Prätextat hat interessante Malereien aus dem 2. und St. Petrus und Marcellinus solche aus dem 3. Jahrhundert. Solche aus dem 4. sind fast in allen Cömeterien zu finden; und die Reihe der Bilddenkmäler geht in Rom und in Neapel noch weiter bis zum Ausgang des christlichen Altertums. Grabkammern mit Malereien giebt oder gab es auch in Karthago, Alexandrien (Kapelle), Fünfkirchen in Ungarn, Cagliari in Sardinien. Katakomben mit christlichen Inschriften sind auf Melos und — gotische — in der Krim gefunden worden.

Die staatlich anerkannte Kirche hat ihre Toten meist auf Friedhöfen bestattet, in Senkgräbern und Steinsärgen, die unter freiem Himmel unter Bäumen oder in einem Gehäus, unter einem Säulendach oder in einer Kapelle aufgestellt waren. Die

Überreste, die wir heute noch an vielen Orten finden, weisen eine große Mannigfaltigkeit der Bestattungsweise auf; von der ägyptischen Mumienbeisetzung bis zum germanischen Begräbnis im ausgehöhlten Totenbaum.

Christliche Friedhöfe aus der Römerzeit sind bei Rom, Julia Concordia (bei Venedig), zu Salona (Dalmatien), bei Arles — das sog. elysäische Feld, Aliscamps —, bei Trier und Köln, in Syrien (Sergila, Abb. 9) und Phrygien, in Ägypten und Afrika gefunden worden.

Bei den syrischen Ruinenstädten giebt es imposante Grabmalbauten in Form von Tempeln, Türmen u. s. w. Auch zu Rom sind christliche Mausoleen in der Zeit nach Konstantin errichtet worden, z. B. bei der vatikanischen Basilika zwei mächtige Rotunden, auch kleine Basiliken und Zellen. An vielen Orten sind die Friedhofkirchen ganz umringt gewesen von Zellenanbauten mit Familiengräbern, z. B. in Salona. Ein Mausoleum ohnegleichen hat sich Dietrich von Bern in der Rabenstadt (S. 54) errichtet. Die kreuzförmigen Mausoleen scheinen zurückzugehen auf den Typus der kreuzförmigen Familienkrypta.

Abb. 9. Gräberfeld in Sergila (Syrien).

3. Die Wandmalerei in den Katakomben.

Der ursprünglich beabsichtigte Eindruck der Grufträume ist der einer heiteren Wohnlichkeit. Darin begegnet sich die christliche Hoffnungsfreude mit der heidnischen Gewohnheit, des Todes Grauen wegzutäuschen. Selbst die Juden haben in Italien ihre Gräber nach klassischem Geschmack schmücken lassen, mit gemalten Jagden, Weinlesen, Viktorien und anderen Genien. Eine Katakombe zu Palmyra (Grundriß der Anlage Abb. 6), welche wegen der Namen der Grabschriften für eine jüdische gilt, zeigt an den Wänden gemalt nicht nur die Bildnisse der Familie, gehalten von Viktorien, sondern auch eine Scene aus Homer: Achilleus' Entdeckung in der Mädchenstube, auch allerlei Tierstücke ohne allegorischen Sinn (Abb. 7); und außerdem Sarkophage mit Bildnisfiguren.

Die ältesten Wandmalereien und Stuckverzierungen in den christlichen Hypogäen Roms und Neapels unterscheiden sich von heidnischen, wie z. B. in denen an der Latinerstraße zu Rom, gar nicht oder nur durch unauffällig eingestreute biblische Figürchen inmitten der landläufigen mythologischen Idylle und Embleme.

Die Grabkammer ist etwa behandelt wie ein Gartenzimmer oder eine Laube (Cubiculum des Ampliatus in St. Domitilla, des hl. Januarius in St. Prätextat, Oceanuskrypta in St. Callist,

Abb. 10. Deckenmalerei aus der Krypta der Lucina.

Abb. 11). Die Decke nach Kreislinien eingeteilt durch leichte Ranken, Schnüre und Gewinde, die von Vögeln, Schmetterlingen, Genien anmutig belebt sind. Im Mittel und den Ecken zierliche Idyllen oder Blumenvasen, Fruchtschalen und Masken oder Tiergestalten (Abb. 10). Die Dekorationsmalerei schmiegt sich eng an die bauliche Gliederung an; auch an den Nischengräbern. Da ist die Vorderwand des Grabtrogs etwa als Zaun behandelt, an dem Schafe grasen (Arcosolium des Zosimianus in St. Cyriaca, Abb. 2). Die Hinterwand der Nische füllt ein breiteres Idyll, etwa mit landschaftlicher Scenerie; figürliche Gruppen zieren den Scheitel und die Fußflächen und Bogenleibung und die beiden Zwickel vor derselben. Oder Weinranken, in denen sich Amoretten tummeln, traubenlesend oder kelternd.

Abb. 11. Oceanus-Krypta im Cömeterium des h. Callistus.

Diese Vignetten erinnern an den Bilderkreis der Bacchussage, sowie die im Tanz schwebenden Genien und allerlei Embleme, als da sind Schauspielermasken, Thyrsusstäbe, Tamburine und die Panther und Böcke. Jenes bunte Gewimmel, dessen Lebensfülle - - nach Goethe - - den Tod überwältigt, sollte ein Bild sein von den Freuden der Seligen. Die Granatäpfel erinnern

an Proserpina und die Unterwelt; die Delphine und Seepferdchen, der Dreizack und die Maske des Oceanus an den Zug der Nereiden nach den Inseln der Seligen. Diese mythologischen Gebilde waren ihres heidnisch-religiösen Sinnes längst entleert, Gemeinplätze der dekorativen Formensprache. Der antike Mythus war im alexandrinischen Zeitalter zum Symbol verflüchtigt, dann zum Ornament breitgetreten worden. Immer blieb die Anspielung auf Werden und Vergehen und der Traum von einem Leben nach dem Tode. In diesem Sinne wurden auch die Jahreszeiten gerne angedeutet durch bezeichnende Gewächse: Blumen, Ähren, Trauben, Lorbeer und durch Amoretten, die mit ländlichen Geräten spielen, Psychen, welche Blumen pflücken u. s. w. Die Figur des Orpheus (Abb. 12), der durch seinen Gesang die Tiere zähmt, kommt in christlichen Grabkammern des 3. Jahrhunderts sogar an ausgezeichneter Stelle vor. Vielleicht galt er als Vorläufer Christi. Man nahm daran so wenig Anstoß als an Siegesgenien, an der Gruppe von Eros und Psyche, die ja auch eine christlichen Anschauungen verwandte Deutung bei den Heiden selbst erfahren hat.

Abb. 12. Orpheus. Deckengemälde in St. Callisto.

Sehr viele Gräbermalereien sind Schilderungen aus dem Leben der Verstorbenen, wehmütig-trauliche Erinnerungen für die Hinterbliebenen, gerade so wie bei den Heiden, welche „keine Hoffnung haben". Man sieht den Mann in seinem Berufsgeschäft oder bei seinen Vergnügungen. Die Frau als selige Verstorbene, als Braut — bei der Trauung — und als

Abb. 13. Mutter und Kind. (Maria und Christus?) Cöm. Ostrianum. 4. Jahrh.

Mutter (in St. Priscilla, vergl. Abb. 15). Der Totengräber (Fossor) ist nicht selten dargestellt; wie es scheint, manchmal rein dekorativ. Anderswo ein Bäckermeister, ein Schiffsrheder, eine Gemüsehändlerin u. s. w. Auch ohne unmittelbaren persönlichen Bezug wird gerne das irdische Leben mit seinen Freuden geschildert, Landleben, Hirten, Winzer, Fischer, Jäger, Hahnenkampf und anderer Sport; kurz allerlei idyllisches Genre. Auch Landschaften kommen vor. Frühere theologische Erklärer haben sich mit allegorisch-mystischen Ausdeutungen der realen Scenen abgemüht und manche Bildnisse (wie Abb. 13) als Heiligenbilder betrachtet; ohne stichhaltigen Grund.

Doch scheint eine allegorische Auffassung geboten, wenn in einem römischen Cömeterium dem vielbeliebten Bild der Tischgesellschaft wiederholt beigeschrieben ist, als Zuruf an die Vorkosterinnen: Agape (Liebe) mische mir! Irene (Friede) gieb warm Wasser! (Abb. 14.) Meist ist Brot und Fisch aufgetischt, was vielleicht an die biblischen Speisungswunder erinnern sollte; auch wird einmal das Brot gebrochen, wie beim Abendmahl, und die Zahl der Speisenden ist öfters sieben, wie Joh. 21.

Abb. 14. Himmlisches(?) Mahl. Cömet. der hl. Petrus und Marcellinus.

Gern werden die Verstorbenen, namentlich Frauen, in der Gebetsstellung, mit ausgebreiteten Armen, abgebildet. Es mag sein, daß diese Figuren, die sogenannten Oranten, schließlich zur Allegorie der seligen Seelen geworden sind; wie antike Schatten sind sie auch dekorativ wiederholt; und gern dem guten Hirten gegenübergestellt (Abb. 8). Öfters sieht man die Verstorbenen reich gekleidet, wie sie betend in das Paradies eintreten, etwa von Engeln — ungeflügelten Jünglingsgestalten — später auch von Heiligen empfangen und eingeführt (Abb. 16). Das himmlische Paradies scheint in so manchen Schilderungen von Landschaften und ländlichem Leben gemeint zu sein, die ein lebhaftes Naturgefühl verraten. Auch in den Visionen der urchristlichen Litteratur spielen die ländlichen Reize und Erfrischungen des himmlischen Paradieses eine große Rolle (Abb. 17).

Abb. 15. Grabnischengemälde in den Katakomben der Priscilla. Bilder aus dem Leben der Christen.

Sinnbilder: Gewissen Tiergestalten, die als idyllische Dekorationsmotive überall beliebt waren, selbst auf jüdischen Grabsteinen, hat die christliche Anschauung wohl manchmal eine eigentümliche, aus der hl. Schrift geschöpfte Bedeutung unterlegt: dem Fisch, dem Lamm, dem Hirsch, der Taube. Bedeutungslose Zierstücke sind dagegen der Delphin und allerlei Vögel, ausgenommen vielleicht der Pfau. Der Fisch galt hie und da als Sinnbild Christi; er erinnert auch an die Wunderspeisungen der hl. Schrift und figuriert darum als ein heiliges Stillleben (Abb. 18). Diese Hieroglyphen kommen vorzüglich auf Grabplatten vor, neben und in der Grabschrift. So interessant sie für die christliche Altertumskunde sind, so darf sich doch die Kunstgeschichte nicht mit ihnen aufhalten. Natürlich schlossen sich daran die unvermeidlichen und allgemeinen Sinnbilder des Lebenslaufes und Ruhezieles, der Hoffnung und der Überwindung und des Friedens: Schiff und Leuchtturm, Anker, Palme, Kranz und Krone, Ölzweig. Die Taube mit dem Ölzweig erinnert insonderheit an

Noahs Rettung. Christliche, biblische Umdeutung erfuhren wohl auch da und dort die vielbeliebten Idyllen oder Genrefiguren des Schiffs, des Fischers und des Hirten; nicht wahrscheinlich ist eine solche bei den Bildern des Renngespanns, des Athleten und ähnlichen, die sich einfach aus den antiken Anschauungen erklären. Der Ursprung des Fischsymbols für Christus verliert sich im Dunkel der nachapostolischen Zeit. Vielleicht ist er in den Kreisen zu suchen, welche das vierte Evangelium überliefert haben; jedenfalls in Vorstellungen, mit denen die Kunstgeschichte nichts zu thun hat. Im Talmud heißt der zukünftige Messias, der die Seinigen sättigen wird, der Fisch und der Weinstock. Die christlichen Deutungen beziehen das Symbol teils auf das Wasser der Taufe, teils auf das sibyllinische Akrostichon *Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ* oder *Σταυρος* (Jesus Christus Gottes Sohn Heiland oder Kreuz), teils auf den Genuß des Leibes Christi im heil. Abendmahl (vergl. Joh. 6, 53 ff., im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Fischmahl).

Abb. 16. Familiengrab. Sogenanntes Cubiculum der fünf Heiligen im Cömeterium der hl. Soteris.

Am wichtigsten für die Geschichte christlicher Kunst sind die hier gemalten biblischen Geschichten und Gestalten. Die ältesten und beliebtesten davon sind außer dem guten Hirten die alttestamentlichen: Noah in der Arche, Jonas Abenteuer, in verschiedenen Episoden, Abrahams Opfer, Moses Quellwunder, Daniel in der Löwengrube, die drei jüdischen Jünglinge im Feuerofen; dann aus dem Evangelium: die Huldigung der Weisen aus dem Morgenland vor dem Christkind, die wunderbare Brotvermehrung und die Auferweckung des Lazarus, auch die Heilung eines Gichtbrüchigen.

Abb. 17. Christen im Paradies. Grabnischengemälde im Töm. Ostrianum.

Diese Art von christlicher Kunst mag bis ins 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung hinaufreichen. Ihre Blütezeit ist ums Jahr 200. Fast will es scheinen, obwohl wir von den Denkmälern des Orients

noch wenig wissen, daß das Christentum in Rom zuerst den Bund mit der bildlichen Kunst eingegangen habe.

Adam und Eva stehen nackt, mit Schamgebärden, links und rechts von einem Baum, um den sich oft die Schlange windet. Das Bild ist nicht häufig.

Noah steht in einem Kasten, betend oder die Arme nach der Taube ausstreckend, die mit dem Ölzweig herzufliegt.

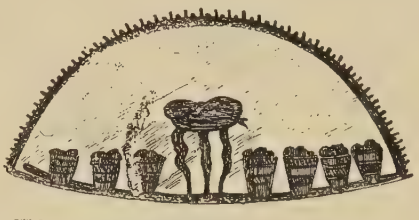


Abb. 18. Biblisches Stillleben, Andeutung der Speisungswunder (Sakramentskap.).

Abraham ist im Begriff, den knieenden, meist gebundenen Isaak mit dem Schwert oder Messer zu töten. Da erscheint von oben die Hand Gottes als Andeutung des Rufes, der ihn zurückhält. Ein Opferherd und ein grasender Widder verdeutlichen den Vorgang vollends, manchmal ist auch der Ort als Landschaft mit Berg, Bäumen und Gebäuden bezeichnet. Ein frühes Bild zeigt die Vorbereitung, der Vater deutet auf den Opferherd, der Knabe trägt das Holzbündel. Ein anderes frühes zeigt sie beide betend (Abb. 19).

Moses berührt mit einem Stab den Fels, aus welchem Wasser quillt. Oder er zieht die Schuhe aus. Oder empfängt er die Gesetzestafeln aus der Gotteshand.

Jonas wird von dem Fisch, der den in der klassischen Zierkunst beliebten Hippokampen nachgebildet ist, ausgespieen. Oder er liegt behaglich unter dem Kürbisdach. Man sieht auch wohl, wie er aus dem Schiff geworfen wird, oft sofort dem Fisch in den Rachen. Oder wie er ermattet in der verdorrten Laube sitzt. Immer ist er nackt. Das Schiff im Sturm mit der betenden Mannschaft ist auf älteren Gemälden malerisch geschildert. Dabei erscheint einmal in den Wolken der Sonnengott mit schützender Gebärde (Abb. 20). Auch über dem verdorrten Laubdach erscheint hie und da der Sonnengott, einmal sogar auf seinem Wagen. — Diesem ähnlich fährt Elias gen Himmel und läßt seinen Mantel dem Elisa; dabei der Gott des Jordan.

Abb. 19. Abraham und Isaak. S. Callisto (Sakramentskapellen).

Daniel steht betend zwischen zwei Löwen. Er ist, abgesehen von ein paar sehr alten Darstellungen, nackt, nicht weil der Text es vorschriebe, sondern weil man es so von den zum Kampf mit Tieren Verurteilten gewöhnt war. Die drei Jünglinge stehen ebenfalls betend in den Flammen, die meist aus einem Hypocaustum hervorbrechen. Sie sind persisch gekleidet (nach Dan. 3, 31). Auch die Scene kommt vor, wie sie sich vor Nebukadnezar weigern, das Bild anzubeten.

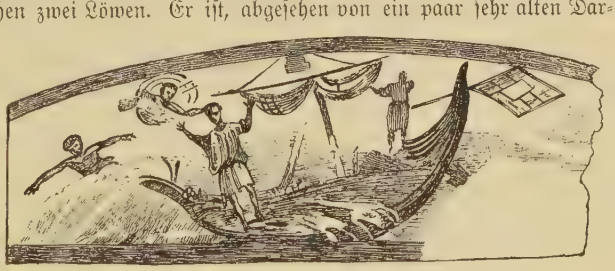


Abb. 20. Jonas' Schiff im Sturm. S. Callisto (sog. Sakramentskapellen).

Susanna, stets bekleidet, steht betend zwischen zwei Jünglingen, die sie bedrängen oder durch Handauflegung anklagen (Abb. 21). Auch Daniel auf dem Richterstuhl kommt vor (Abb. 22). Auf einer späteren Malerei ist ein Schaf zwischen zwei Wölfen durch Beischriften als die bedrängte Susanna bezeichnet.

Tobias fängt mit der Angel den heilsamen Fisch oder trägt ihn in der Hand (Abb. 23), ein Hund folgt einmal dem Wanderer, ein andermal geht der Engel voran.

Vereinzelt kommen auch David mit der Schleuder und der trauernde Hiob vor.

Die Geschichten aus dem Alten Testament sind denen aus dem Neuen gegenüber in der Überzahl (wenn man vom guten Hirten absieht).

Von den aus den Evangelien geschöpften Bildern sind am häufigsten: der gute Hirte, die Auferweckung des Lazarus, die Huldigung der Weisen vor dem Christkind, die Speisungswunder und der geheilte Gichtbrüchige. Einigemal kommt die Verkündigung des Engels an Maria vor, aus dem 3. Jahrhundert. Der Engel gleicht einem sterblichen Jüngling. Maria sitzt auf einem Stuhl.

Die Weisen aus dem Morgenland, gekleidet so wie Mithrapriester, bringen raschen Schrittes, wie aufwartende Sklaven, ihre Gaben, anscheinend verschiedene Kindergeschenke, nicht die in der hl. Schrift genannten Dinge; auch fallen sie nicht nieder. Ihre Zahl ist drei, doch nicht immer. Der Knabe sitzt auf den Knieen der Mutter. Oben erscheint der Stern (Abb. 25). Einmal ist gemalt, wie die Magier den Stern erblicken. In einem römischen Cömeterium sind sie mehrmals dargestellt, wie sie mit Herodes reden. Oben erscheint wiederum der Stern. Ein vielerörtertes Bildchen in S. Priscilla scheint das Christkind am Busen seiner Mutter darzustellen. Die Prophetenfigur wird auf Jesaias (Kap. 9) gedeutet oder auf Joseph. Oben steht der Stern (Abb. 24).

Abb. 21. Susanna, Daniel und die beiden Ältesten. Gemälde in der sog. griechischen Kapelle des Cöm. der hl. Priscilla.

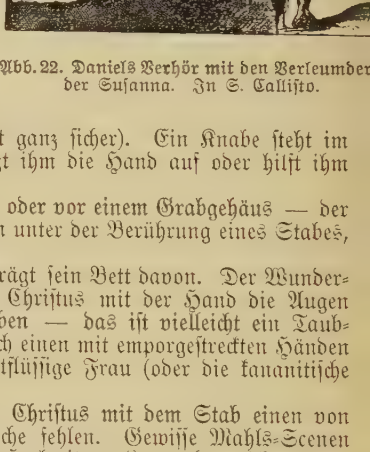


Abb. 22. Daniels Verhör mit den Verleumdern der Susanna. In S. Callisto.

Jesu Taufe durch Johannes (nicht häufig und nicht ganz sicher). Ein Knabe steht im Wasser, ein Mann mit der Schriftrolle der Propheten legt ihm die Hand auf oder hilft ihm aus dem Wasser (Abb. 26).

Lazarus, meist in Mumienhüllen eingewickelt, steht in oder vor einem Grabgehäus — der Bibeltext spricht von einer Grotte — und erwacht zum Leben unter der Berührung eines Stabes, welchen Christus nach ihm ausstreckt.

Heilungswunder Christi: Der geheilte Gichtbrüchige trägt sein Bett davon. Der Wundertäter kann wegbleiben. Dem knieenden Blinden berührt Christus mit der Hand die Augen (zwei Beispiele). In anderen Bildern legt er einem Knaben — das ist vielleicht ein Taubstummer — die Hand aufs Haupt. Mehrmals sieht man auch einen mit emporgestreckten Händen vor Christus Knieenden, vielleicht ein Aussätziger. Die blutflüssige Frau (oder die kananitische Mutter ?) ist nicht sicher nachgewiesen.

Ein Speisungswunder ist öfters so dargestellt, daß Christus mit dem Stab einen von einer Reihe vor ihm stehender Brotkörbe berührt. Die Fische fehlen. Gewisse Mahls-Scenen bedeuten vielleicht das speisende Volk (Abb. 27), andere die Hochzeit zu Kana, kenntlich an den Mischkrügen. Die Samariterin am Brunnen ist unsicher.

Christus erscheint in jenen Wunderscenen einfach in der Gestalt eines freundlichen Jünglings; im 3. Jahrhundert meist mit langem Lockenhaar. Das urchristliche Christusbild hat unbestreitbar etwas Doketisches, etwas von einem Gott, der nur zum Schein auf Erden wandelt; so auch in nachapostolischen Schriften. Die älteren

orientalischen Kirchenlehrer wollen von der irdischen Gestalt des Herrn nichts wissen, als die jesaianische Weissagung vom duldenden Knecht Gottes (52, 14; 53, 2); und der Heide Celsus beruft sich auf das Zugeständnis der Christen, daß sein Aussehen

Abb. 23. Tobias und der Engel. Cömeterium des Thraso.

Abb. 24. Immanuel(?). Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe.

unscheinbar und mißgestaltet gewesen sei. Es lebt in diesen Anschauungen etwas von der Gesinnung des Paulus (2 Kor. 5, 16). Die Kunst hat eine andere, gnostischen

Abb. 25. Huldigung der Magier. Cömeterium der Heiligen Petrus und Marcellinus.

Abb. 26. Taufe Christi(?). Sakramentskapelle.

Anschauungen verwandte Richtung eingeschlagen; sie hält sich an die Vorstellung des Gottessohnes. In späteren Katakombenmalereien findet man mehrmals sein Brustbild, schon umgeben von dem Nimbus. Da ist er auch als Lehrer dargestellt inmitten von zwölf oder weniger Jüngern. Oder als Richter über bestimmte Verstorbene.

Der gute Hirte trägt ein Schaf auf den Schultern (wie Luk. 15), später weidet er auch nur noch seine Schafe. Sein Aussehen ist das eines gewöhnlichen jungen Hirten (Abb. 17. 28). Die Figuren sind überhaupt durchweg jugendlich, auch die in der Bibel alt erscheinen, die Tracht griechisch, kurzer Rock und Mantel.

Zusammengestellt sind die verschiedenen Scenen oft offenbar nur nach äußerlichen, dekorativen Rücksichten, wegen der Ähnlichkeit oder des Kontrastes der Komposition oder auch etwa wegen des gemeinsamen Elements des Wassers (Abb. 29). Manchmal reiht sich so an eine biblische Geschichte ein gewöhnliches Idyll oder geht das eine in das andere über (Abb. 17). Im 3. Jahrhundert giebt es für die biblischen Historien ziemlich feste Typen, und sie kehren nicht nur in den verschiedenen Cömeterien Roms, sondern an entlegenen Punkten des Reichs, in Neapel, in Fünfkirchen wieder. Immerhin sind manche Kompositionen und selbst manche Gegenstände beschränkt auf ein Cömeterium, auf eine bestimmte Region oder Zeitperiode. Die Schilderung der Vorgänge ist meist knapp, manchmal doch über den biblischen Text hinaus ausmalend. Im allgemeinen nimmt mit dem Fortschritt der Zeit und des Kunstverfalls das Abkürzen überhand,

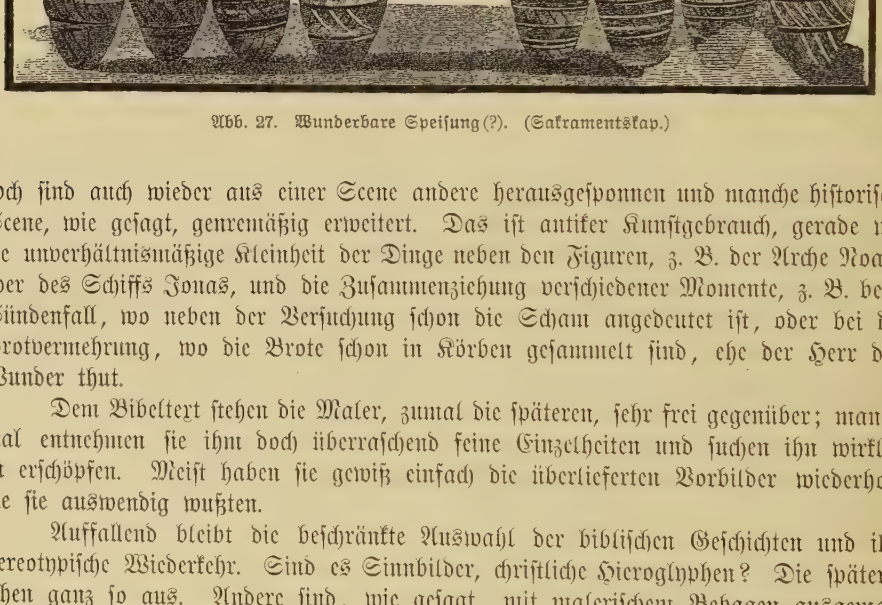


Abb. 27. Wunderbare Speisung (?). (Sakramentskap.)

doch sind auch wieder aus einer Scene andere herausgesponnen und manche historische Scene, wie gesagt, genremäßig erweitert. Das ist antiker Kunstgebrauch, gerade wie die unverhältnismäßige Kleinheit der Dinge neben den Figuren, z. B. der Arche Noahs oder des Schiffs Jonas, und die Zusammenziehung verschiedener Momente, z. B. beim Sündenfall, wo neben der Versuchung schon die Scham angedeutet ist, oder bei der Brotvermehrung, wo die Brote schon in Körben gesammelt sind, ehe der Herr das Wunder thut.

Dem Bibeltext stehen die Maler, zumal die späteren, sehr frei gegenüber; manchmal entnehmen sie ihm doch überraschend feine Einzelheiten und suchen ihn wirklich zu erschöpfen. Meist haben sie gewiß einfach die überlieferten Vorbilder wiederholt, die sie auswendig wußten.

Auffallend bleibt die beschränkte Auswahl der biblischen Geschichten und ihre stereotypische Wiederkehr. Sind es Sinnbilder, christliche Hieroglyphen? Die späteren sehen ganz so aus. Andere sind, wie gesagt, mit malerischem Behagen ausgemalt. Geschichten, deren tiefere Bedeutung und Beziehung auf das Grab klarliegt, sind begleitet oder gar ersetzt von Begleitepisoden, die man nur geschichtlich fassen kann (Cyklen von Jonas, Moses, Abraham und Isaak, den drei Jünglingen, Susanna,

Tobias, den Magiern, der Jugend Christi). Manche Geschichten oder Gestalten, die in Sterbgebeten genannt werden, kommen in der Katakombenmalerei nicht vor. (Oder sind sie nur noch nicht erkannt, z. B. Henoch?)

Die haltbarste von den bisherigen Auslegungen faßt die biblischen Historien in der Katakombenmalerei als Parabeln mit besonderer, doch nicht ausschließlicher Beziehung auf die Auferstehung und das ewige Leben; Beispiele der göttlichen Allmacht und Vorsehung, die durch Not und Tod hilft und Gebete erhört (wie im 105. Psalm); und zugleich Vorbilder menschlichen Glaubensgehorsams (wie Hebr. 7). Die alttestamentliche Heroenreihe, insbesondere die Trias Jonas, Daniel und die drei Jünglinge, war schon dem Judentum in ähnlichem Sinn, in Fastengebeten, geläufig und kehrt in altchristlichen Sterbegebetsformeln wieder. Das Christentum hat gleichfalls eine „Wolke von Zeugen" (Hebr. 12, 1). Der schlafende Jonas unter der Laube ist wohl ein freierdichtetes Bild der Paradiesesruhe. Der Bauch des Tiers, aus welchem (nach dem Sinn der Jonasgeschichte vielmehr: durch welchen) er errettet wurde, bedeutet offenbar den Hades, die Unterwelt (vgl. Matth. 12, 40 f.).

Abb. 28. Der gute Hirte. Deckenmalerei in der Krypta der Lucina.

Der Grund, warum weiter auch der Sündenfall an den Christengräbern dargestellt wurde, ist schon aus der biblischen Erzählung (Gen. 3, 19) ersichtlich. Oder sollten die Ureltern an das Paradies erinnern und das himmlische andeuten?

Das Bild des guten Hirten war sicherlich den Gläubigen der Inbegriff des Heils, das sie an Christus hatten (wie Ps. 23; Jes. 40, 11; Hes. 34; Joh. 10; auf das Jenseits bezogen 4 Esr. 2, 34; Off. 7, 17). Um dieses Heils willen war ihnen auch das, was die Schrift von seinem wunderbaren Erdengang erzählt, an den Gräbern wichtig, nicht nur seine Wunder, welche wiederum die Lebenshoffnungen verbürgen, sondern auch die Epiphanie und die Taufe im Jordan. So ist seine Jugend in einem Cyklus geschildert worden, der die Verkündigung an Maria, die Erscheinung des Sterns vor den Magiern, die Huldigung derselben und die Taufe Jesu umfaßt und mit den Bildern des guten Hirten und des lehrenden Christus inmitten seiner Jünger abschließt (Grabkammer 54 in St. Peter und Marcellin zu Rom, 3. Jahrh.). Das Leiden des Messias im Bild vorzuführen, das verbot der klassische Geschmack, in dem die Heiden aufgewachsen waren. Jedenfalls sind immer nur die volkstümlichsten Vorstellungen gemalt worden, nicht theologische Reflexionen.

In manchen Fällen erscheint in der Rolle des biblischen Helden, des Noah in der Arche, des ruhenden Jona, des geretteten Isaak, des Lazarus, ein verstorbener

Christ oder auch eine Christin; ganz so wie auf heidnischen Sarkophagen der Verstorbene als Endymion oder sonst ein Heros. Damit ist eine mystische Bedeutung für die biblischen Historienbilder in den Katakomben sichergestellt.

Die Technik ist Kalkmalerei auf frischem und Leimfarbenmalerei auf trockenem Grund, wahrscheinlich auch Enkaustik, Malerei mit eingebrannten Wachsfarben. Wenige Mineralfarben, Kreide, Ocker, Mennig, Kupferoxyd. Die Gründe meist weiß oder rot. Einfarbige Malerei in Rot oder Grün kommt vor. Die Komposition ist so einfach und deutlich als möglich, die Haltung der Figuren meist lebendig und gefällig, die Gewänder noch mit klassischem Geschmack drapiert, die Pinselführung flüchtig, oft sehr nachlässig (Abb. 30). Es ist eben Zimmermalerei, und dazu unterirdische — vielleicht Sklavenarbeit —, ein sehr bescheidener Ausschnitt aus der Kunst des sinkenden Altertums, entsprechend dem letzten sog. neronischen Stil der campanischen und römischen Wandmalerei. Doch hat diese christliche Kunst einen eigentümlichen sittlichen Charakter; etwas Kindliches, wir möchten in Ansehung des ernsten Stoffes sagen: etwas Tändelndes, doch auch etwas Reines und Harmloses, nichts von Sinnlichkeit und nichts, was die Drangsale und Leidenschaften der Verfolgungszeiten widerspiegeln würde. Weil sie der frohen Botschaft voll ist, darum giebt sich diese verborgene Welt so heiter und so friedlich.

Abb. 29. Mose Quellwunder. Fischer. (Sakramentskapelle.)

Abb. 30. Unsichere (biblische?) Scene. In einer der sog. Sakramentskapellen von S. Callisto.

Die Katakomben-Malereien nach Konstantin zeigen neue, der kirchlichen Kunst angehörige Gegenstände und einen anderen, dem Mosaik näheren Stil; schematische Anordnung, schwunglose Zeichnung, alltägliche Typen in der überladenen unkünstlerischen Tracht der letzten Kaiserzeit, kurz einen trivialen Realismus.

Zweiter Abschnitt.

Die altkirchliche Kunst seit Konstantin.

Eine Zeit der Grundlegung und Gesetzgebung: das Katholisch-Kirchliche wird festgestellt in der Kunst wie in der Sitte und der Lehre. Und zugleich ist es bis auf Justinian eine Zeit des Übergangs: Christentum und Volkstum durchdringen sich gegenseitig. Das Ergebnis ist der Byzantinismus, ausgeprägt unter Justinian. Übrigens macht sich auch im Abendland überall der Byzantinismus geltend: er ist eine zeitliche, nicht bloß eine örtliche Erscheinung, eine Geistesströmung in der ganzen christlichen, ehemals römischen Welt. Griechen und Lateiner sind noch ungetrennt. Bis auf Theodosius scheint alles zwischen Christentum und Heidentum zu schwanken. Mit dem Heidentum erlischt der klassische Geist; mit dem Römerreich sinkt auch die klassische Form in Trümmer. Die germanischen Herrscher, namentlich Theodorich, haben wohl den guten Willen, sie aufrechtzuhalten; doch die Zeit ist vorüber. Was von der Antike noch lebt, ist von byzantinischem Geist erfüllt. Rom ist so konservativ wie nachmals Byzanz, nur hat es eine antikere Überlieferung.

Der Byzantinismus ist in der römischen Kunst wie im Leben seit der Zeit der orientalischen Kaiser wie Elagabal angebahnt, begründet durch Diokletian, gefördert durch Konstantin und endlich durch die Reichsteilung unter den Söhnen des Theodosius und durch den Fall des Westreichs. Der Orient erobert die geistige Vorherrschaft zurück, die er vor der Hellenenzeit besessen. Die Religionsgeschichte zeigt ja ebenso ein Vordringen des orientalischen Geistes. Der Ursprung der sogen. byzantinischen Kunstweise scheint übrigens nicht sowohl in Byzanz-Konstantinopel als im Südosten des Reichs, in Antiochia und Alexandrien zu liegen; dann folgt Ravenna. Erst in der Epoche Justinians übernimmt die Kaiserstadt die volle künstlerische Führerschaft, und da weisen manche Spuren noch auf den Süden. Allerdings hat Byzanz noch eine andere Nahrungsquelle: die alte griechische Kultur am Pontus, die indessen schon mit dem Barbarentum in Wechselwirkung steht. Eine neue Ornamentik, oder vielmehr die altasiatische Flächenornamentik, der Teppichstil, dringt sowohl im Norden als im Süden vor. Was in der klassischen Baukunst noch zurückgesetzt war, wird unter Führung der Orientalen im Kirchenbau weiter entwickelt: der Bogenbau, der Gewölbe-, namentlich Kuppelbau, und die Innenarchitektur. In der Bildkunst aber ist es wiederum vorzüglich den Orientalen gegeben, die kirchliche Ikonographie der biblischen und dogmatischen Vorstellungen, sowie der Heiligen zu begründen und den christlichen Ideen entsprechend einen neuen nachklassischen, doch immer noch antikischen Stil auszubilden. Nach der Ausbildung der Typen beginnt die kirchliche Kunst zu erstarren in traditioneller Übung unter priesterlicher Aufsicht.

A. Baukunst.

Christentum, Antike und Kirchenbau.

Von einem Tempel, einem Hause Gottes konnte und durfte im Urchristentum keine Rede sein. Man versammelte sich, wo es ungestört sein konnte, zum Lehren etwa in einem gemieteten Saal, zum Brotbrechen, d. i. zum Mahl des Herrn, in einem Wohnhaus, das ein größeres Gemach bot. Auch die Synagoge scheint sich hie und da in einem Privathaus eingerichtet zu haben.

Das konnte auf die Dauer nicht genügen, als die Gemeinden groß wurden und die Großkirche sich fester zusammenfügen mußte, schon vor der Zeit der Freiheit. Auch die Anschauungen haben sich gewandelt, seit die ehemalige jüdische Sekte zur Reichs- und Volkskirche wurde. Heidnische Anschauungen und Gewohnheiten brachen einer Sturmflut gleich herein. Der Gottesdienst wird im strengsten Sinn des Wortes ein Dienst Gottes im Gegensatz zur früheren Anschauung von der Erbauungsfeier. Das priesterliche Handeln wird wie im römischen Kultus die Hauptsache und kann der andächtigen Teilnahme mehr und mehr entraten; umständliche Verrichtungen nach genauer Vorschrift, ein prunkvolles Schauspiel. So werden die christlichen Mysterien zu römischen Sakramenten. Das Heil wird nun auch in der Kirche an Weihen gebunden, deren Träger bestimmte Personen, Gegenstände, Orte sind. Jetzt ist die Rede von christlichen Tempeln, Priestern, Opfern. Der katholische Tempel bekommt seine Altäre und bald auch seine Götterbilder, Weihgeschenke, Weihrauch und Weihwasser, Lichter, Blumen und was sonst noch nach antiken Begriffen zur Religion gehört. Es giebt nun wieder heilige und heilkräftige Gräber und Gebeine, gleich denen eines Theseus oder Ödipus, Genien und Heroen, Wunderquellen, Gnadenbilder, Amulette — lauter Wurzelschößlinge der alten Volksreligion. Mag die Kirche sie als Paganismus, als Köhlerglauben brandmarken, bekämpfen und bestrafen — auszurotten sind sie nicht. Je mehr aber die „Anbetung im Geist" getrübt wird, um so reicher blüht das schöne Unkraut aus heidnischem Samen, die Kunst. Die Gotteshäuser strahlen innerlich und äußerlich in allem Glanz, der zu erreichen ist. Es ist ein bewußter Wettstreit mit den Heiligtümern des alten Glaubens.

Die Theologen rechtfertigten alle diese Äußerlichkeiten mit dem Alten Testament. Der Tempel Israels mit seinen Gottesdiensten wurde als Urbild der Kirchen hingestellt. Mochten die kirchlichen Formen zunächst vom Heidentum entlehnt sein, so waren sie doch den altisraelitischen ähnlich. Das ist kein Zufall, sondern rührt von der alten Kulturgemeinschaft der östlichen Mittelmeervölker.

Konstantin d. Gr. hat dem Kirchenbau einen Eifer zugewandt, der sich nicht nur aus Staatsrücksichten erklären läßt. Bekannt ist, wie seine Mutter Helena „in den Erinnerungen des Christentums und in der glänzenden Veräußerlichung desselben" lebte. Seinem Beispiel folgen Valentinian, Theodosius, Justinian, welche die Verpflichtung zu Tempelbauten gleich den früheren Cäsaren als ein Stück ihres kaiserlichen Berufs ansahen; dem der Helena eine Placidia, Pulcheria, Eudoxia. Die Seele aller dieser Unternehmungen sind die Bischöfe, Männer wie die drei Kappadokier, Ambrosius in Mailand und sein Schüler Paulinus in Nola, Damasus und Sixtus III. in Rom. Wichtige Nachrichten und Beschreibungen von Kirchenbauten bieten Eusebius von Cäsarea, Paulinus von Nola, Gregor von Tours, Prokop, die Pontifikalbücher von Rom, Neapel und Ravenna.

Die altchristliche Bauweise ist ein Ausschnitt aus der hellenistisch-römischen. Orientalisches und Hellenisches hatten sich seit Alexander d. Gr. wieder gepaart, die Frucht war jene hellenistische Kultur des Orients, die dem Christentum den Boden bereitet hat und der dann dieses wieder Bahn gebrochen hat im Abendland. Die Baukunst der Kaiserzeit gestattete dem mesopotamischen Backsteinbau in Verbindung mit dem Rundbau und Gewölbebau die reichste Entfaltung, in Palästen, Bädern, Tempeln. Sie wußte mit großartiger Massenwirkung nicht nur reichen, sondern auch feinen Schmuck zu verbinden. Aber freilich ist der Schmuck dem Baukörper nur angeheftet, erborgt von einem fremden Ganzen, dem griechischen Tempel. Die klassische Baukunst ist in ihrer Barockperiode angelangt, gerade in dem Zeitalter, das den Kirchenbau begründet, dem Zeitalter Diokletians und Justinians. Die Barockformen stammen aus dem Orient (Heliopolis, Palmyra, Salona), Rom ist die Hüterin des Klassischen. Bei den fortschreitenden Architekten aber ist der Sinn für das Malerische, für wirkungsvolle Gruppierung und bewegte Umrisse stärker als das strenge architektonische Stilgefühl. Das bedeutsame Neue ist die vielseitige Anwendung des Bogens, sowohl im Grundriß als im Aufbau, insbesondere für die Maueröffnungen und ohnehin bei den Gewölben. An Stelle des in Stein übertragenen Gebälks tritt jetzt endlich der steingemäße, aus Keilsteinen gewölbte Bogen. Der Bogen- und Gewölbebau wird das Treibende auch in der christlichen Baukunst und führt schließlich zum byzantinischen Kuppelbau und zur gotischen Gewölbe-Basilika. Justinians Sophienkirche ist der Höhepunkt der alexandrinischen oder hellenistischen Baukunst. Der christliche Geist hat durch den Kirchenbau zugleich eine Wiedergeburt der Baukunst aus dem Grundsatz der baulichen Wahrheit heraus eingeleitet. Die Skulptur dagegen findet in der altkirchlichen Architektur wenig Förderung. Der plastische Sinn ist in diesem ganzen Zeitalter im Schwinden, wie wenn er sich im klassischen Altertum erschöpft hätte. Um so reger ist der Farbensinn und die Erfindungskraft in flächenfüllenden Ziermustern, die zuerst vom Orient und dann vom nordischen Barbarentum Anregungen empfängt.

I. Die Kirchenbasilika.

1. Vorgeschichte.

Im 3. Jahrhundert erscheinen christliche Gemeinden an verschiedenen Orten im Besitze — wenn auch den Behörden gegenüber nicht im Besitztitel — gottesdienstlicher Gebäude. Über die Gestalt derselben haben wir nur Vermutungen. Begründet ist die Annahme, daß der Typus der Kirchenbasilika, der zu Konstantins Zeit da ist, ob auch schwankend, schon eine Vorgeschichte in der christlichen Welt gehabt habe. Die Säle, welche reiche Christen (wie Theophilus in Antiochien, im Clemens-Roman, und ein Senator in Tours noch zur Zeit Konstantins) der Gemeinde zur Verfügung stellten, mögen die Urbilder gewesen sein. Nach den Patronen waren die Kirchen und Pfarreien auch betitelt.

Nach der Beschreibung des Vitruv und dem Ausweis verschiedener Ruinen muß es bei großen Stadtwohnungen oder Palästen solche Säle gegeben haben, welche den Typus der Basilika an sich trugen, dreischiffig mit Lichtgaden, auch wohl mit einer Vorhalle und einer Abschlußnische an den Schmalseiten, und schon in klarer Dreiteilung des Schiffs (nicht mehr ringsum geführtem Säulengang). Auch gab es Mysterientempel, welche mit den nachmaligen Kirchengebäuden die bezeichnendsten Hauptformen gemein hatten, das basilikale Langhaus, die Apsis und die Vorhalle, selbst das Querschiff vor der Apsis. Wahrscheinlich gab es auch Synagogen von ähnlicher Anlage (sogen. Basiliken in Alexandria). Man kennt wohl Ruinen von Synagogen

aus frühchristlicher Zeit (in Rom, in Hamman-Lif bei Tunis, mehrere in Palästina), doch läßt sich ein Typus daran nicht erkennen.

Der Gottesdienst schloß sich, von der Abendmahlsfeier abgesehen, in der Form an denjenigen der Synagoge an. Er forderte gesonderte Sitze für den Vorsteher und die Ältesten, einen Auftritt oder Pult für den Vorleser (vergl. Nehem. 8, 4), Trennung der Geschlechter in der Versammlung. Das Spiegelbild eines solchen Gottesdienstes tritt uns schon in der Offenbarung Johannis (4 f.) entgegen. Zur Abendmahlsfeier war nötig ein Tisch des Herrn, der seinen Platz zwischen den Sitzen der Ältesten und denen der Gemeinde fand. Eine urchristliche Sitte, welche nur die orientalische Kirche bewahrt hat, war die feierliche Darbringung der Opfergaben, aus denen das Mahl des Herrn bereitet wurde, durch die Gläubigen. Die Elemente wurden dann zum Tisch des Herrn getragen. Der gesegnete Kelch und das gesegnete Brot wurden schließlich durch Diakonen verteilt, später traten statt dessen die Teilnehmer in Prozession zum Tisch des Herrn.

Die Einrichtungen in den Versammlungssälen (Scholae) mancher heidnischen Kultvereine, die auch religiöse Mahlzeiten feierten, mögen wohl eine äußerliche Ähnlichkeit mit den christ-

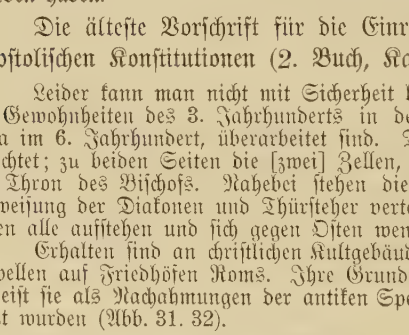


Abb. 31. San Sisto e Cecilia und San Sotere bei Rom.

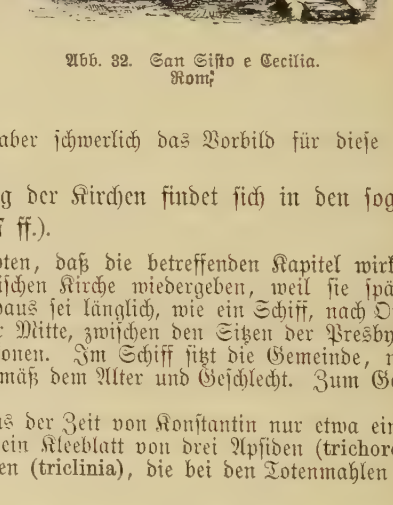


Abb. 32. San Sisto e Cecilia. Rom.

lichen Häusern des Herrn gehabt haben, werden aber schwerlich das Vorbild für diese abgegeben haben.

Die älteste Vorschrift für die Einrichtung der Kirchen findet sich in den sogen. Apostolischen Konstitutionen (2. Buch, Kap. 57 ff.).

Leider kann man nicht mit Sicherheit behaupten, daß die betreffenden Kapitel wirklich die Gewohnheiten des 3. Jahrhunderts in der syrischen Kirche wiedergeben, weil sie später, etwa im 6. Jahrhundert, überarbeitet sind. Das Haus sei länglich, wie ein Schiff, nach Osten gerichtet; zu beiden Seiten die [zwei] Zellen, in der Mitte, zwischen den Sitzen der Presbyter, der Thron des Bischofs. Nahebei stehen die Diakonen. Im Schiff sitzt die Gemeinde, nach Anweisung der Diakonen und Thürsteher verteilt gemäß dem Alter und Geschlecht. Zum Gebet sollen alle aufstehen und sich gegen Osten wenden.

Erhalten sind an christlichen Kultgebäuden aus der Zeit von Konstantin nur etwa einige Kapellen auf Friedhöfen Roms. Ihre Grundform, ein Kleeblatt von drei Apsiden (trichoron), erweist sie als Nachahmungen der antiken Speisezellen (triclinia), die bei den Totenmahlen benützt wurden (Abb. 31. 32).

Die Bezeichnung einer Kirche als Basilika begegnet uns zuerst in Briefen Konstantins, er gebraucht sie aber so wie eine hergebrachte. Aus schriftlichen Zeugnissen, besonders einer Weihrede des Eusebius (Beschreibung der Basilika in Tyrus vom J. 314) und den Denkmälern ergiebt sich für seine Zeit folgendes Normalbild der kirchlichen Basilika: Langsaal in der Richtung von Ost nach Westen, mit zwei oder vier Nebenschiffen, welche hie und da in zwei Geschosse geteilt sind, im Mittel-

schiff seitliche Oberlichter, Felderdecke oder offener Dachstuhl. Vor dem Eingang, an der Ostseite, ein Vorhof mit Säulenumgang und einem Brunnen in der Mitte, dazu kam später zwischen Vorhof und Schiff eine Vorhalle. Die Zahl der Thüren vorn am Schiff entspricht in der Regel derjenigen der Schiffe, abgesehen von etwaigen Seitenthüren an den Langseiten. An der Westseite schließt das Mittelschiff mit einer großen Nische, die eine erhöhte Bühne bildet, worin im Halbkreis die Sitze für die Priester und den Bischof stehen. Vor diesen der Tisch des Herrn, auch erhöht auf Stufen und durch Schranken abgesperrt vom Gemeinderaum. In letzterem muß hie und da auch für Sitze gesorgt gewesen sein. Das ganze Heiligtum umschloß womöglich ein ummauerter, etwa von Säulengängen eingefaßter Hof mit Thorbau und allerlei Nebengebäuden.

Es wurde ausgesprochen, daß diese Basiliken der Kirche, die nun öffentlich anerkannt und vom Staat begünstigt war, wetteifern sollten mit den öffentlichen Basiliken der profanen Welt und mit den heidnischen Tempeln. Die christliche Basilika ist freilich viel mehr Innentempel, übereinstimmend mit den Mysterientempeln, entgegengesetzt den öffentlichen Tempeln der Staatsgötter. Die Gesamterscheinung einer christlichen Stadtkirche oder Wallfahrtskirche, wie sie Konstantin im hl. Land und zu Rom und Konstantinopel erbaut haben soll, mag immerhin den Beschreibungen zufolge den Wallfahrtstempeln der damaligen Heidenwelt sehr ähnlich gewesen sein. Viel bedeutsamer ist aber die bewußte Übereinstimmung mit dem Tempel Israels.

2. Beschreibung der Kirchenbasilika.

Das Heiligtum mit dem Eingang gegen Sonnenaufgang zu richten, war im Altertum allgemeine Sitte; ebenso die Wendung gegen Osten beim Gebet. Wohl damit nicht die Gemeinde dabei dem Altar den Rücken kehren müsse, hat man im Beginn des 5. Jahrhunderts, wie es scheint zuerst im Morgenland, die Sitte dahin abgeändert, daß die Apsis mit dem Altar am östlichen Ende der Basilika stand. Ein Vorhof (aula, atrium) mit gedecktem Säulengang ringsum und einem Brunnen in der Mitte liegt der Regel nach vor der Front der Basilika (Abb. 33. 35).

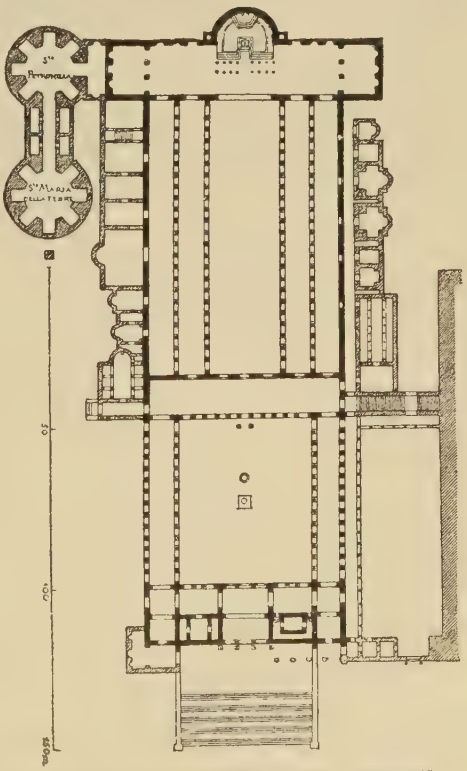


Abb. 33. Alte St. Peterskirche zu Rom. Grundriß.

Solch ein Atrium war im Altertum vorzüglich für die Mysterientempel üblich. Bei der Kirche mag es eine Erinnerung an das Wohnhaus sein, aus dem sie hervorgegangen ist; jedenfalls ist es auf den Vorhof des Zionstempels bezogen worden.

Hier hat man gern das Baptisterium angebaut, der Kirche gegenüber, oder eine Thorhalle, allenfalls auch Thortürme. Das Atrium konnte zum Aufenthalt für gewisse Büßerklassen (?), zum Unterricht der Katechumenen, zur Abhaltung der Liebesmahle (Armenspeisungen) dienen. Aber unentbehrlich war es nicht; es fehlt schon im 5. Jahr-

hundert öfters. Die Säulengänge, schräg bedacht und mit Brüstungsgittern und Vorhängen verwahrt, boten einen behaglichen Warteraum, mit dem Blick auf den grünen Gartenhof (paradeisos) inmitten und den plätschernden Brunnen — eine anmutige Vereinigung von Natur und Kunst im Geschmack der Alten.

Auch der Brunnen (phiale, cantharus) ist einfach von der Antike übernommen, dann aber christlich gedeutet und kirchlich verwertet. Eusebius nennt ihn noch gut klassisch ein Symbol der Reinigung. Spätere Theologen konnten sich auf das Eherne Meer im Tempel Salomos berufen. Über dem Brunnen meist ein Säulendach. Sinnige Inschriften und Bilder dürfen nicht fehlen. Noch heute haben die griechischen Klöster das Brunnentempelchen, Phiale genannt, zwischen Kirche und Speisesaal, und regelmäßige Wasserweihen. Bei den Lateinern erinnern die Weihwasserbecken an die alte Sitte.

Vorflur: An die Stelle des Vorhofs oder zwischen diesen und das Heiligtum kann auch ein engerer, mehr oder weniger geschlossener Vorraum treten, eine porticus, ein vestibulum oder narthex. Er kann mehrere Stockwerke haben und so eine äußere Laube oder eine innere Empore bilden und von Treppenhäusern eingefaßt sein.

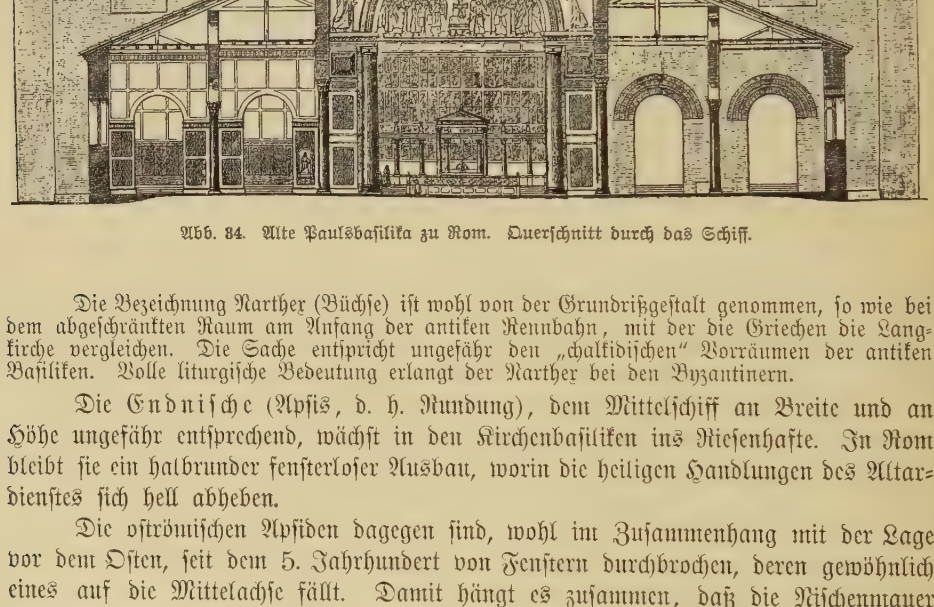


Abb. 34. Alte Paulsbasilika zu Rom. Querschnitt durch das Schiff.

Die Bezeichnung Narther (Büchse) ist wohl von der Grundrißgestalt genommen, so wie bei dem abgeschränkten Raum am Anfang der antiken Rennbahn, mit der die Griechen die Langkirche vergleichen. Die Sache entspricht ungefähr den „chalkidischen" Vorräumen der antiken Basiliken. Volle liturgische Bedeutung erlangt der Narther bei den Byzantinern.

Die Endnische (Apsis, d. h. Rundung), dem Mittelschiff an Breite und an Höhe ungefähr entsprechend, wächst in den Kirchenbasiliken ins Riesenhafte. In Rom bleibt sie ein halbrunder fensterloser Ausbau, worin die heiligen Handlungen des Altardienstes sich hell abheben.

Die oströmischen Apsiden dagegen sind, wohl im Zusammenhang mit der Lage vor dem Osten, seit dem 5. Jahrhundert von Fenstern durchbrochen, deren gewöhnlich eines auf die Mittelachse fällt. Damit hängt es zusammen, daß die Nischenmauer mindestens nach außen in gerade Flächen gebrochen ist.

In Ägypten, Syrien und Nordafrika findet man oft die Nische in die viereckige Umfassung des Schiffs oder eines Querschiffs eingebaut oder aus der Mauerdicke ausgespart.

Galt es, die Apsis mit einem dahinterliegenden Raum zu verbinden, so wurden Bogenstellungen in der Rundmauer ausgebrochen. In der Liberianischen Basilika und wahrscheinlich auch in St. Kosmas und Damian zu Rom war der Hinterraum den Frauen zugewiesen. Auch die Erweiterung der durchbrochenen Apsis durch einen Umgang scheint in der altkirchlichen Baukunst schon versucht worden zu sein bei der Basilika des hl. Martinus zu Tours im 5. Jahrhundert. Die profane Baukunst der Römer bot übrigens Vorgänge.

Eine Eigentümlichkeit von Rom ist die Bauform des Querschiffs vor der Apsis (Abb. 34).

Man kennt den Zweck des Querschiffs nicht; weiß nur, daß es meist vom Schiff geschieden war durch Schranken; aus solchen wird es sich entwickelt haben. Offenbar ist, daß die Eckplätze des Schiffs viel besser verwertet werden konnten, wenn der Blick zur Apsis nicht durch Stützen verstellt war. Der Vorgang war in antiken Mysterientempeln und anderen Langsälen mit Apsis oder Tribuna schon gegeben. In den lateinischen Kirchenbasiliken entsprach dieser Vorraum vor dem Altar vielleicht der Vorbühne, welche in den orientalisch-orthodoxen Kirchen eine wichtige rituelle Bedeutung hat. Wahrscheinlich war er durch Schranken eingeteilt in Vierung und Arme. Das älteste christliche Beispiel ist wahrscheinlich die Peterskirche, die von Konstantin gegründet war. Das Querschiff ist so hoch und vernünftigerweise auch so breit als das Hauptschiff angelegt und springt meist über die Seitenflucht des Langhauses vor, doch nur wenig, wenn auch bei fünfschiffigen Basiliken die Querarme eine stattliche Länge erreichen (St. Peter, Lateran, St. Paul). In St. Paul genießt man heute noch am besten die großartige Wirkung dieses lichterfüllten Querraums mit dem Altarbau, der sich zwischen das helldunkle Langschiff und die dunkle Priesternische einschiebt.

Infolge der Verbindung der gallischen und fränkischen Kirche mit dem römischen Stuhl wird die T förmige Querschiffbasilika auch jenseits der Alpen heimisch. Diesem römischen Typus der Kirchenbasilika steht ein morgenländischer gegenüber, der vielleicht aus Syrien oder Ägypten stammt und heute noch im Gebiet der orientalischorthodoxen Kirche ebenso vorherrscht als die Querschiffanlage im abendländischen Kirchenbau (Abb. 35).

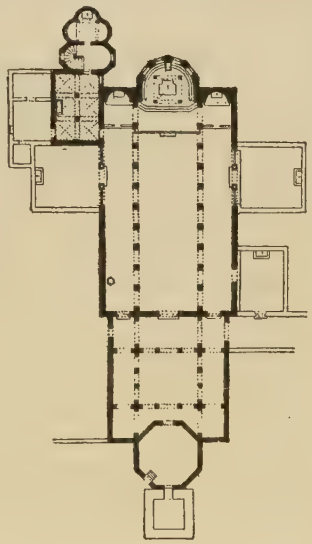


Abb. 35. Basilika in Parenzo.

Das ist die Anlage von zwei die Hauptnische begleitenden Seitennischen, sogen. Pastophorien, d. i. Kammern, als Abschluß der Seitenschiffe. Statt als Apsiden können sie auch als viereckige Zellen gebildet sein. Rituell dient die eine als Sakristei (Diakonikon), die andere enthält den Rüsttisch, worauf die Opfergaben niedergelegt und zum Mahl des Herrn bereitet werden. Der Rüsttisch heißt griechisch so wie der Schaubrottisch des Alten Testaments: Prothesis, und danach auch der betreffende Raum. Der letztere ist gegen das anstoßende Seitenschiff mit einer weiten Thür geöffnet. Da hinein ziehen im ersten Teil der Eucharistie die opfernden Gläubigen, im zweiten tritt heraus der feierliche Zug der Priester mit den bereiteten Gaben und bewegt sich durch das Schiff zum Tisch des Herrn hinüber. („Großer Einzug" der griechischen Liturgie.)

Auch die anmutige Grundform des Nischenkleeblatts ließ sich leicht zu den beiden Pastophorien verwerten, indem die Seitennischen als Prothesis und Diakonikon eingerichtet wurden. Der Kleeblattgrundriß scheint in der Zeit von Justinian vornehmlich im Morgenland beliebt gewesen zu sein. Die Kirchenschriftsteller konnten ihn als Kreuzform auffassen.

Die Einteilung des Schiffs durch Stützenreihen in der Längenrichtung scheint bei Kirchen als unerläßlich gegolten zu haben. Das deutet auf rituelle Gründe, die wir aber kaum vermuten können. Die Einteilung nach Geschlechtern und Altern scheint vielmehr das Mittelschiff betroffen zu haben. Dagegen erwiesen sich die Seitenschiffe wohl geeignet für die Prozessionen zum Opfertisch und zum Tisch des Herrn.

Das Schiff ist ein durch seitliche Säulengänge erweiterter Saal mit seitlichem Oberlicht. Die Seitenschiffe sind gewöhnlich annähernd halb so breit als das Mittelschiff, in den allerältesten Baudenkmälern schmäler. Will man einen recht weiten Innenraum, so fügt man noch ein Paar Seitenschiffe an, aber auch solch ein Doppelseitenschiff überschreitet nicht die halbe Hauptschiffbreite.

Fünfschiffige Kirchenbasiliken hat schon Konstantin gegründet, wie es scheint im Wetteifer mit den Staatsbasiliken der Hauptstadt. Solche mehrschiffige, säulenreiche Kirchen sind dann vornehmlich in Ägypten und Nordafrika beliebt gewesen; vielleicht in Erinnerung an die alten Tempelhallen.

Innere Galerien, Emporen, oder, fachmännisch genauer gesprochen, zweigeschossige Seitenschiffe hatten, wie es scheint, gern die profanen Basiliken und auch die basilikalen Tempel der Alten. In der Christenheit wahrscheinlich schon die konstantinische Basilika am hl. Grab zu Jerusalem und sodann die griechischen Basiliken des 5. und 6. Jahrhunderts, auch ägyptische und nordafrikanische (Abb. 36). Den Galerien über den Seitenschiffen entsprach eine solche über der inneren Vorhalle, dem Narthex. Diese Emporen mögen den Frauen eingeräumt gewesen sein, wie in den Synagogen des Mittelalters. Bei den Kopten waren sie sogar vergittert.

Wo die Emporen fehlen, ruht auf den Säulenreihen, die das Mittelschiff begrenzen, je eine volle, nur oben von Fenstern durchbrochene Wand. Für sich betrachtet, wäre eine solche Wand auf Säulen unschön. Sie wird aber eben nicht für sich betrachtet, sondern mit der Gegenwand zusammen, in der Flucht auf die Schlußnische hin. Die Römer hatten in der guten Zeit der Baukunst freilich bei mehrstöckigen durchbrochenen Wänden den Pfeiler- und Bogenbau nebst vorgeblendetem Säulengebälk angewandt. Das nimmt dem Anblick der auf Stützen ruhenden Mauern alles Störende, denn Pfeiler und Bögen sind selbst ein Stück Mauer.

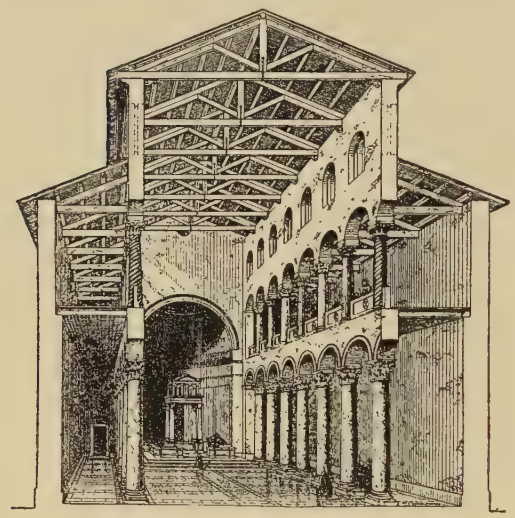


Abb. 36. S. Agnese, Rom. Inneres.

Für einen Tempel, was doch nun auch die Kirche war, mochte man nun einmal nicht die Säulenreihen missen, die der Stolz des Bauherrn waren. Wer einmal die Kolonnaden der altkirchlichen Basiliken gesehen hat, begreift diese Neigung. Auch über das Mittelalter blieb der Säulenbau überall, wo man antike Baukunst kannte, das Ideal beim Kirchenbau. Doch hat man sich in Ermangelung der Säulen von Anfang an begnügt mit gemauerten Pfeilern, namentlich in den Provinzen. Stützenwechsel — Pfeilerpaare zwischen wiederholten Säulenpaaren — kommt schon in der christlichen Antike vor (Demetriuskirche in Thessalonich, 5. Jahrh.). Die Pfeiler mögen zu den Bindern des Dachgebälks gehört haben, während für die Leergespärre keine Verstärkung der Stütze nötig schien.

Die Säulen nahm man von antiken Bauten, neue wurden wohl nur noch im Orient gefertigt, und zwar auf dem Prokonnes, von wo sie weithin versandt wurden. Da blieben die Säulenschäfte meist glatt, ohne Furchen, man verließ sich auf den Glanzschliff und die Schönheit des Steins. Von den antiken Kapitellformen war die römische Komposita am beliebtesten (Abart der korinthischen mit aufgesetztem jonischem Volutenpfühl). Neue Kapitellformen hat mit der Zeit der Bogenbau hervorgerufen, nicht in Rom, vornehmlich im Orient. Zunächst (zur Zeit des Theodosius) wurde über dem hergebrachten Kapitell zur Gewinnung eines festen Lagers für den Bogenfuß eine starke Kämpferplatte eingeschoben in Gestalt eines verkröpften Architravs oder einer umgekehrten abgestumpften Pyramide (Abb. 37). Sie wie die Kapitelle wurden gerne mit christlichen Zeichen, Kreuz und Monogramm, auch Monogrammen der Bauherren bezeichnet. Dann sind auch am Kelchkapitell ähnlich gedrungene Würfel- und Korbformen mit flachen Verzierungen aufgetreten, die alt-byzantinischen. In den ältesten Kirchenbasiliken sind die Säulenstellungen unter dem geraden Steingebälk so eng, daß

sie die Schiffe eher trennen als verbinden. Weitere Stellung, luftigeren Aufbau und freieren Durchblick gestattete der Bogenbau, der bedeutendste Fortschritt der nachklassischen Baukunst, der den Steinbaustil erst vollendet hat (Abb. 38). Schon beim wagrechten Gebälk, das eine Obermauer tragen sollte, waren Entlastungsbögen nötig, wurden aber zugedeckt. Der Bogenbau entsprach dem Nischen- und Gewölbebau, der schon an der Apsis vertreten war und dem überhaupt die Neigung des Zeitalters galt. Er hob zugleich mit seinen Schwingungen die Flucht der Säulenwände auf die Apsis lebhafter hervor. Er war an profanen Bauten schon vorher zur Anwendung gekommen, eine orientalische Abart des römischen Stils (Diokletians Bauten in Salona). Beim Kirchenbau wird er im 5. Jahrhundert schon ziemlich allgemein. Zu Rom war er vielleicht erstmals im großen angewandt beim Umbau der Paulskirche unter Valentinian durch den Architekten Cyriades. Die Schule des Bogenbaus und Pfeilerbaus und damit des neuen byzantinischen Stils lag aber in den Provinzen, wo man keine antiken Architrave und keine klassischen Vorbilder fand, in Syrien, zu Byzanz, Thessalonich und Ravenna; ihr Feld war freilich mehr die central angelegte Kuppelkirche als die holzgedeckte Basilika. Geformt wurden diese Tragbögen (Archivolten) zunächst wie gebogene Architrave.

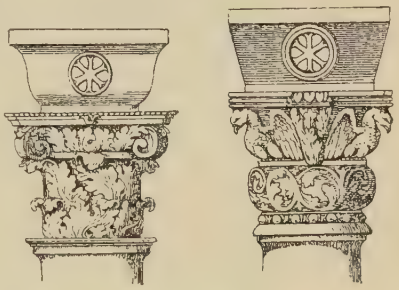


Abb. 37. Kämpferkapitelle in Thessalonich.

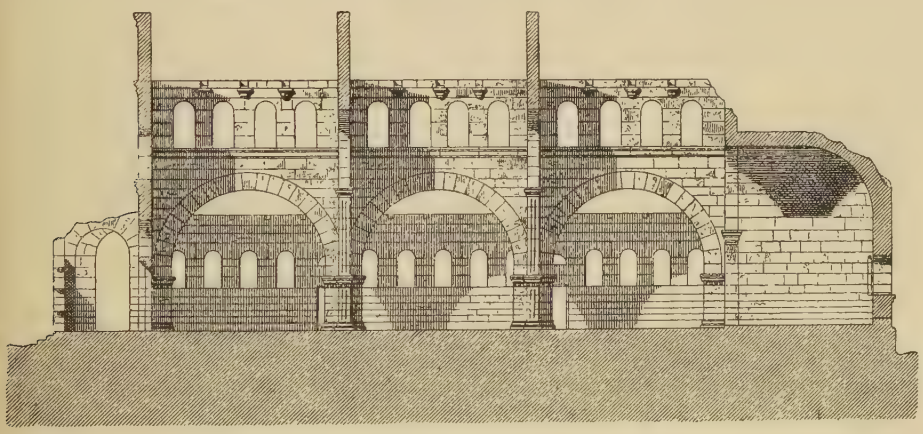


Abb. 38. Basilika in Ruweha (Syrien). Längsschnitt.

In der platzkargen Weltstadt Rom sind die Seitenschiffe jetzt, weil durch spätere Anbauten verdeckt, meist fensterlos. Um so wirkungsvoller ist die Beleuchtung des Mittelschiffs durch die oberen Fenster, deren doch ein gutes Teil auch zugemauert wurde, als man zur Verglasung überging. Lichtscheu war die Kirche nicht; an den ältesten Kirchenbasiliken müssen die Oberwände so weit als möglich aufgelöst gewesen sein in Fenster. In der Regel kam auf jeden Tragbogen des Schiffs ein Fenster (Abb. 39). Immer sind diese im Rundbogen überwölbt. Bei den Thüren hat man dagegen unter dem Entlastungsbogen den geraden Sturz noch beibehalten oder in mehr mittelalterlicher Weise den Bogen mit einer Steinplatte gefüllt. Gern sind die Thüren mit dem Zeichen Christi und erbaulichen Inschriften geweiht.

Der Verschluß der Fenster mit hölzernen Gittern oder siebartig durchbrochenen Steinplatten, deren Öffnungen etwa mit buntem Glas geschlossen waren, dämpfte immerhin das Licht. Steinerne Drehläden sind noch da und dort erhalten.

Die Decken waren vertäfelt mit Kassetten, vertieften Feldern, die etwa mit Gold auf Blau behandelt waren. In der alten Paulskirche zu Rom waren die Kassetten (oder nur Rosetten?) von vergoldeter Bronze. Auch das Gebälk des offenen Dachstuhls galt nicht als unwürdiger Anblick.

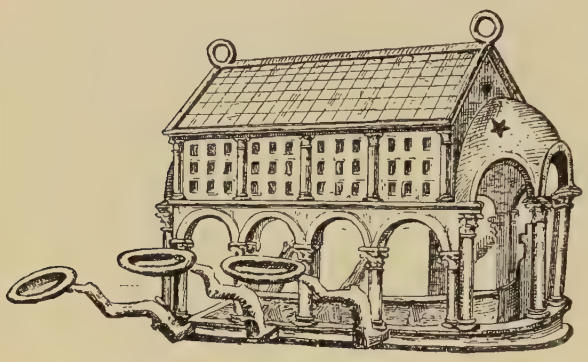


Abb. 39. Ehernes Lampengestell aus Numidien. Abbild einer Kirchenbasilika.

Die Wände wurden womöglich mit Marmor verkleidet, wenigstens die unteren Teile, darüber war das Feld der Malerei und musivischen Kunst. Desgleichen war der Fußboden kunstvoll gepflastert mit Steineinlagen mannigfacher Art.

Die Raumwirkung des Innern hängt vorzüglich von den Verhältnissen des Hauptschiffs ab, dessen Breite von der Höhe höchstens um ein Viertel übertroffen wird, in der Frühzeit ihr zumeist ganz nahe kommt. Freilich sind auch die Durchblicke in die Seitenschiffe zumal bei verdoppelten Säulenreihen reizvoll, insbesondere wenn sie von den Sonnenstrahlen mit Streiflichtern belebt werden wie die Stämme eines Palmenhains.

Im Grund ist die römische Kirchenbasilika doch nichts weiteres als ein Prachtsaal im antiken Geschmack (Abb. 40). Ihre feierliche und damit kirchliche Wirkung beruht

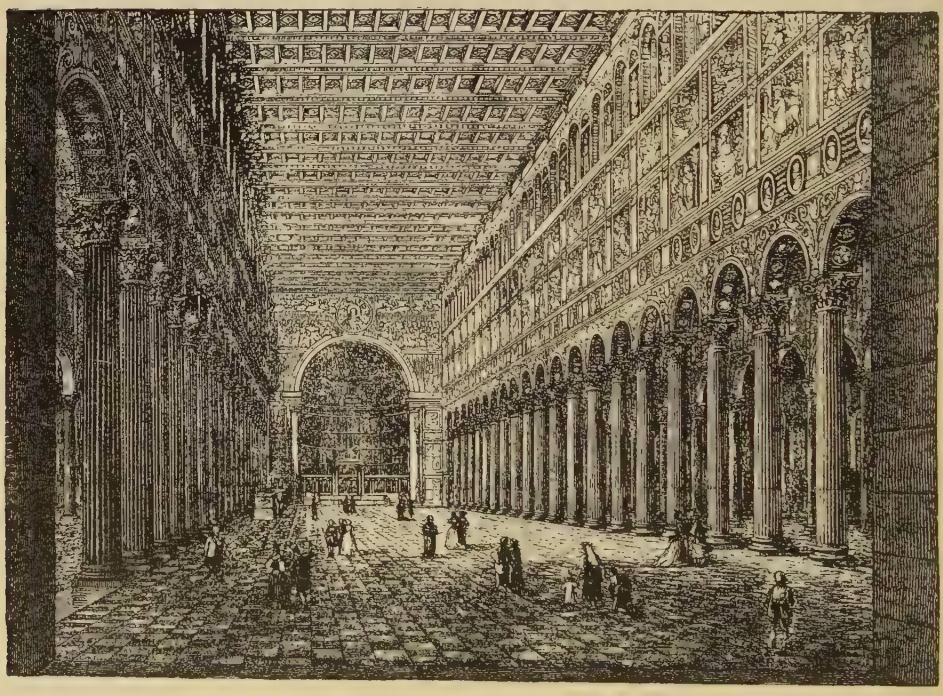


Abb. 40. San Paolo fuori le mura zu Rom. Inneres (modern).

in der einheitlichen großartigen Raumgestaltung auf die Altarstätte hin, in der stimmungsvollen Lichtführung von oben her und der reichen Ausstattung, die doch des monumentalen Ernstes nicht ermangelt. Die Zeitgenossen reden gern von der gottgeziemenden Herstellung, obwohl man von einem besonderen kirchlichen Stil nichts weiß. Man preist die Höhe und Weite, die Helligkeit, das goldene Meer der Decke, den Glanz des Mosaik- und Marmorpflasters an den Wänden, Böden und Gewölben, die kunstvolle Arbeit der Gitterschranken und der funkelnden Geräte, insbesondere auch die strahlende nächtliche Beleuchtung. Die Wandvertäfelung mit edlen Steinplatten gehört so wesentlich zum römischen Prachtsaalbau, daß die meisten altchristlichen Basiliken heute durch die Entblößung davon im Innern ganz entstellt sind. Wie kühl und rein mußten ehemals die Marmorwände den Betenden umfangen, und doch konnten ihn die Räume wohnlich anmuten dank den Vorhängen und Teppichen, den vielerlei Geräten!

Ob die altchristliche Baukunst sich auch schon an das Problem des gewölbten Langschiffs gewagt hat? Zu verwundern wäre es nicht, da die Konstantinsbasilika ein großartiges Vorbild bot und die Holzarmut des Orients darauf hinführen mußte. Mit Steinbalken gedeckte Basiliken fanden wir in Centralsyrien. Eine Basilika-Ruine im Typus der großen Thermensäle und der Konstantinsbasilika ist zu Hierapolis in Phrygien gefunden und durch Apsis und Monogramme als ein christliches gottesdienstliches Gebäude erwiesen worden; es fragt sich nur, ob es ursprünglich schon zu diesem Zweck bestimmt war. — Einzelne Teile der kirchlichen Basiliken, vorzüglich zweistöckige Seitenschiffe und Vorhallen, sind wohl schon im Altertum manchmal eingewölbt worden. Die Domäne und die Schule der Wölbkunst blieb indessen der Centralbau.

3. Einrichtung der Kirchen.

Mitten vor der Apsis steht der Regel nach der Altar, schon so genannt, doch noch als Tisch gebildet, wie noch heute bei den Griechen.

Er ist meistens von Stein, aus Sockelplatte, Füßen und Deckplatte aufgebaut und gern verziert mit den Zeichen Christi und symbolischem Bildwerk, wie Rebenlaub und Gestalten von Tauben oder Schafen (Abb. 41). Es kam vor, daß Schutzsuchende darunter krochen.

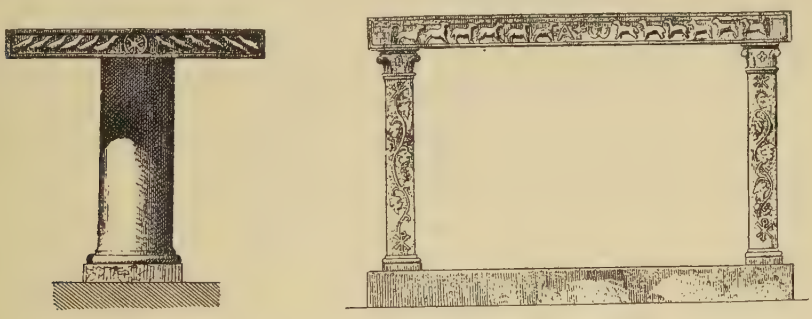


Abb. 41. Altchristliche Altartische.

Ein Dach auf vier Säulen (Ciborium, d. h. Becher, Kuppel) deckt ihn, wie es dem Altertum bei Götterbildern, Gräbern und Altären geläufig war. Vorhänge und Brüstungsgitter mochten hinzukommen. So ist die Opferstätte recht hervorgehoben durch ein Tempelchen im Tempel. Der Priester pflegte hinter dem Altartisch zu stehen.

Ähnliche Bedeutung wie das Dachgehäus um den Altar hatte die Säulenstellung, die oft den Altarraum nach vorn begrenzte, auch sie mit Schranken, Vorhängen und Gebälk ausgestattet; in der Mitte eine Flügelthür. Die Einrichtung scheint bis auf Konstantin zurück-

zugehen. Vorgänge hat sie im klassischen Altertum, in profanen Basiliken. Im Mittelalter ist aus dieser Säulenstellung bei den Griechen die Bilderwand (Ikonostasis), bei den Lateinern der Lettner (Lectorium) geworden.

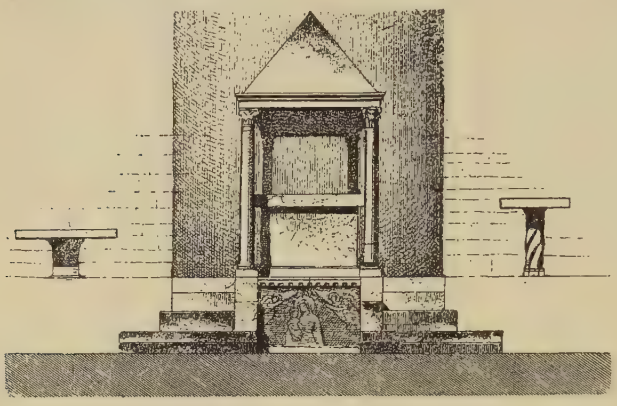


Abb. 42. Altar mit Dachgehäus und Rüsttische. Visciano. 9. Jahrh.

Nach den Grundsätzen der alten Kirche, die noch heute bei den Griechen gelten, hat jede Kirche nur einen heiligen Tisch. Im Abendland sind aber schon im frühen Mittelalter Nebenaltäre aufgekommen, zunächst in besonderen Kapellenanbauten. Sie sind von Anfang an gern an die Wand gerückt, so daß der Priester vor dem Altar Aufstellung nehmen muß. Offenbar fiel hier die Rücksicht auf die Gemeinde fort.

Zum hl. Tisch gehörte weiter noch der Rüsttisch (**prothesis, oblationarium**), verglichen mit dem Schaubrottisch im Tempel Israels.

Auch er war wohl gewöhnlich fest von Stein errichtet, geformt wie ein häuslicher Tisch, etwa mit einem Säulenfuß. Große Basiliken hatten ihrer mehrere. Hier wurden die Opfergaben niedergelegt und die Elemente der Eucharistie zugerüstet. Der Ort für diesen Tisch war wohl die vordere Chorbühne oder eine besondere Kapelle neben der Altarnische (Abb. 42).

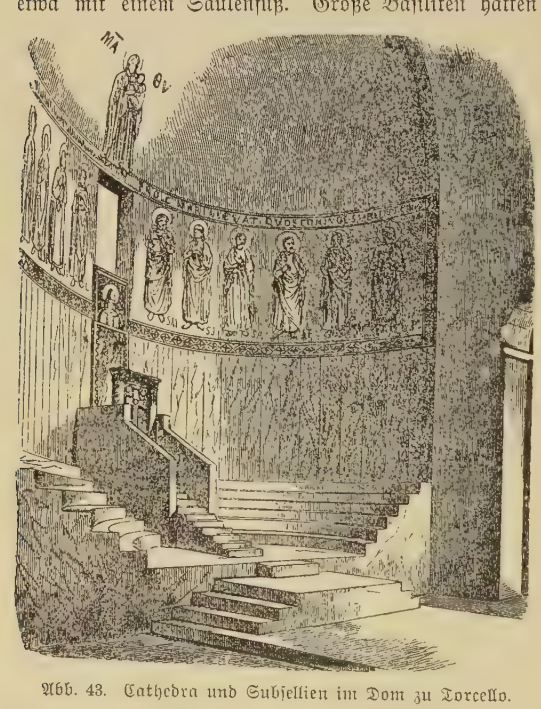


Abb. 43. Cathedra und Subsellien im Dom zu Torcello.

Am Scheitelpunkt der Nische steht der Bischofsstuhl (**cathedra**), meist ein Marmorsessel. Zu beiden Seiten Bänke der Presbyter, angeschmiegt an die Nischenrundung, manchmal in Stufen verdoppelt (Abb. 43). Vor dem Presbyterium und Altar war der Sängerchor aufgestellt, auch wohl hinter Schranken, in Basiliken mit Querschiff etwa in der Vierung. Zu dieser Vorbühne mag der Ambon gehört haben, wo die feierlichen Schriftvorlesungen stattfanden.

Der Ambon war eine geräumige und hohe Kanzel auf Säulen oder massivem Unterbau mit einer oder zwei Treppen. Das Schalldach auf Brüstungssäulen mag erst im griechischen Mittelalter hinzugekommen sein (Abb. 44. 45). Die Lateiner haben im Frühmittelalter den Ambon verdoppelt und mit den Schranken (cancelli) des Sängerchors verbunden (daher der Name Kanzel). Rechts vom Altar aus der Pult für das Evangelium, links der für die Epistel, mit einer Unterstufe für das Graduale, auf der auch gepredigt wurde (Abb. 46).

Zu diesen der altkirchlichen Liturgie entsprechenden Einrichtungen kommen andere aus der Märtyrerverehrung. Es handelte sich um die Verbindung der Basilika und des Altars mit einem Märtyrergrab.

4. Die Märtyrerverehrung im Kirchenbau.

(Martyrien, Krypten, Altar-Konfessionen.)

Manche von den bedeutendsten Basiliken sind ursprünglich nicht Pfarrkirchen, sondern Wallfahrtsheiligtümer, Nachfolger der Heroentempel als Denkmalbauten am Grab eines Märtyrers und Friedhoforatorien im großen, wo eine große Menge Gläubiger der **missa ad corpus** beiwohnen konnte.

Dazu gehört vor allem die konstantinische Kirche zum heiligen Grab, von der Eusebius eine Beschreibung hinterlassen hat. Wider Erwarten — sagt er — fand man (beim Abbruch eines Venustempels) die Grotte des hl. Grabes, die „gänzlich vergessen" war. (Man war offenbar auf einen alten Begräbnisplatz gestoßen.) Ein Arcosolium wurde als Grab des Herrn freigelegt und das stehenbleibende Felsstück durch Verkleidung mit Marmor und Säulen zu einem kleinen Mausoleum umgestaltet, wahrscheinlich in der Form eines Würfels mit rundem Säulentempelchen als Aufsatz. Zur Umschließung dieses Grabmals wurde eine Rotunde erbaut „mit auserlesenen Säulen", also wohl mit Umgang. Sie trat, wie es scheint, gegen Osten halb in ein Atrium vor, das an drei Seiten von Portiken umgeben war. An die vierte, östliche Seite stieß eine fünfschiffige Basilika mit Emporen. Die Apsis am Westende hatte zwölf Presbyteriumssäulen, die silberne Vasen trugen. An der Ostseite wieder ein Atrium mit Portiken, Exedren, Propyläen und Treppen, die auf ein Forum mündeten.

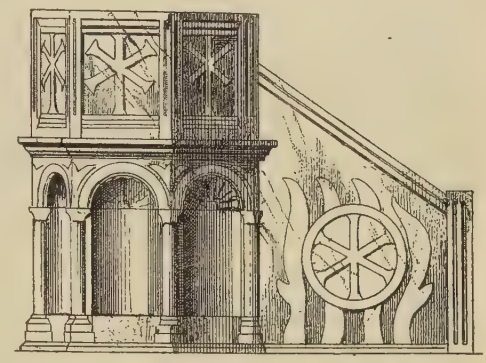


Abb. 44. Ambon in Thessalonich. (Restaurierte Ansicht.)

Sind hier Grabmal und Kirche noch gesondert und durch einen Hof geschieden, so hat man im Abendland bald beide vereinigt. An die Cella mit dem verehrten Grab wurde auf den Cömeterien Roms nötigenfalls eine Basilika angebaut, Apsis an Apsis, verbunden durch Fenster oder Thüren, so daß die Menge in der Basilika Zeuge sein konnte von der Meßfeier beim Grab des Heiligen. (Beisp.: S. Symphorosa an der Tiburtiner Straße, Abb. 47.) Schon in Hadrians Doppeltempel der Venus und Roma waren zwei Cellen vereinigt unter einem Dach. So hat Sixtus III. die Grabkirche des Laurentius zur Doppelbasilika erweitert noch mit zwei sich berührenden Apsiden. Ähnlich um dieselbe Zeit Paulinus von Nola die Basilika des hl. Felix, nur daß hier nicht die Achsenrichtung eingehalten werden konnte und zwischen den durchbrochenen Apsiden ein Atrium mit Brunnen blieb. Manche Basiliken aber wurden nicht bloß an, sondern über einem Märtyrergrab errichtet, das nun als Hypogäum eines Oratoriums im großen erschien, so wie in Mausoleen beides verbunden war. Ein Gitterfenster verschließt die Schachtöffnung und gewährt zugleich Einblicke in die sogenannte Confessio unten.

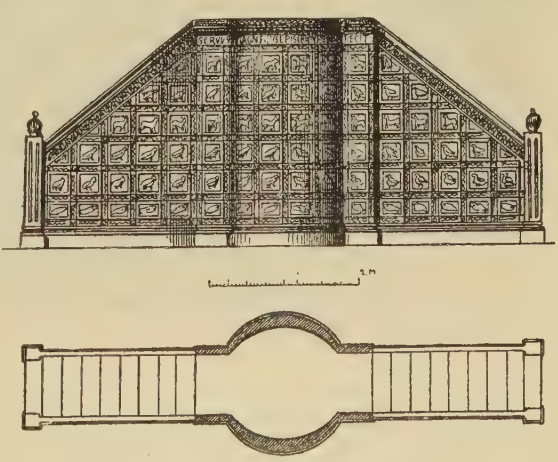


Abb. 45. Ambon des Agnellus in Ravenna. (Restaurierter Aufriß und Grundriß.)

Das römische Pontifikalbuch giebt Berichte von Anlagen dieser Art, die Konstantin gestiftet haben soll. Sie können nicht ganz aus der Luft gegriffen sein, wenn die Stiftung auch vielleicht nicht gerade auf Konstantin zurückgeht. Das Grab des Laurentius wurde überaus prächtig ausgestattet in Silber und edlem Stein. Ein Relief stellte das Martyrium des Heiligen dar. Eine Doppeltreppe führte, wohl von den Enden der Apsis aus, von der Basilika zur Grabkammer hinab (ähnlich wie in der Basilika zu Bethlehem zu der angeblichen Geburtsgrotte). Prudentius schildert in einem seiner Kranzlieder die Gruft des Hippolytus: „Ein und dieselbe Platte spendet das Sakrament und deckt zugleich die Gebeine" — weil nämlich der Altartisch oberhalb der Gruft stand. Die Verbindung des Abendmahlstisches mit einem Heiligengrab ist indessen in der lateinischen Kirche schon früh heimisch. Sie hat einerseits zur Anlage der Altar- und Chorkrypten geführt, andererseits zur Einrichtung der Konfessionsaltäre.

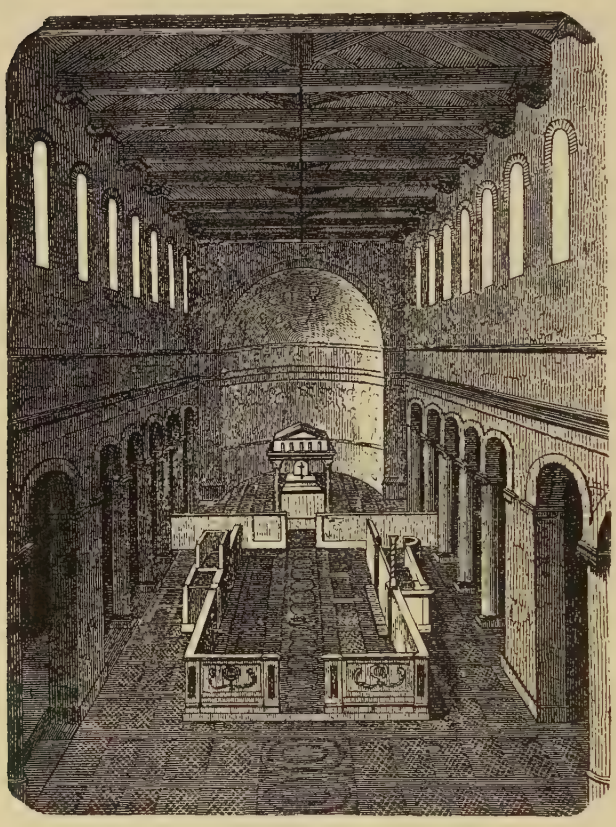


Abb. 46. Mittelalterliche Choreinrichtung in S. Clemente, Rom.

Die primitive Altarkrypta ist eine einfache Grube oder auch eine betretbare Kammer unter der Altartribuna, eine künstlich angelegte Confessio in der städtischen Basilika. Ein Gitter an der Vorderseite gestattet die Besichtigung des Sargs, ein verschließbares Fensterlädchen die Berührung (Abb. 48). In Ravenna und vielleicht auch in Rom hat man seit dem 6. Jahrhundert gern auch einen Umgang entlang dem Fundament der Apsis angelegt, von dessen Scheitel ein Gang rückwärts in die Confessio führt (ringförmige Chor-Krypta, Abb. 49). Sogar die Hallen-Krypta, ein unterirdisches Oratorium unter der Tribuna, mit eigenem Altar, ist (wenn Rohault de Fleury recht hat) schon im 6. Jahrhundert in Ravenna vertreten. Jedenfalls entspricht diese Hallenform der Krypta doch mehr dem Geist des Mittelalters.

Wo es aus irgend einem Grund nicht anging, unter dem Altar eine Krypta auszuhöhlen, hat man verschiedene Auswege gefunden: der Sarg kann frei hinter dem Altar aufgestellt werden, das ist im allgemeinen die Praxis des hohen Mittelalters, oder in dem Altar selbst, das ist altkirchlich.

Eine einzigartige, nur etwa mit dem Grab des Herrn und dem der Maria zu Jerusalem vergleichbare Anlage bestand (nach einer, neuerdings angefochtenen, Hypothese) am Grab des hl. Martinus schon in der zweiten Basilika, die Bischof Perpetuus (472) zu Tours erbaut hat. Der Sarg stand (nach Gregor v. T.) oben in der Apsis selbst, davor ein Altar. Die Rundmauer der Apsis war, wie durch Ausgrabungen bestätigt ist, durchbrochen, und ein Umgang gestattete den Gläubigen, hinter Schranken das Grab zu sehen und sogar zu berühren. In der Wand des Umgangs waren, wie in römischen Grabrotunden, Apsidiolen angebracht zur Aufnahme von Särgen. Aus dieser Anlage, welche eine halbe Grabrotunde als Apsis mit einer Basilika verbindet, hätte sich in der Folge der französische Münster-Chorschluß mit Umgang und Kapellenkranz entwickelt.

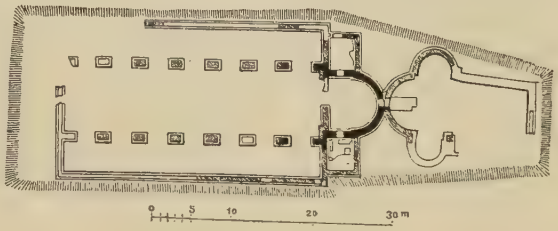


Abb. 47. S. Sinforosa bei Rom.

Konfessionsaltäre: Auch die Gestalt des Abendmahlstisches ist durch die Märtyrerverehrung in der römischen Kirche verändert worden.

Grabaltäre kannten schon die alten Römer: Feldaltäre, die über einem Grab als Mal errichtet waren. Die römische Kirche beruft sich für ihre Praxis auf die Bibel selber (Offb. 6, 11).

Eine künstliche Confessio wird seit dem 5. Jahrhundert in den Stadtbasiliken Roms und Ravennas dadurch hergestellt, daß man einen Sarkophag im kleinen, eine Steinkiste mit einigen Gebeinen unter den Altartisch schiebt (Abb. 50).

Manchmal ist dazu ein antiker Grabstein mit Höhlung für eine Aschenurne verwendet worden, und daher stammt das Thürmotiv der Dekoration. Ein Gitterfenster (fenestella) ver-

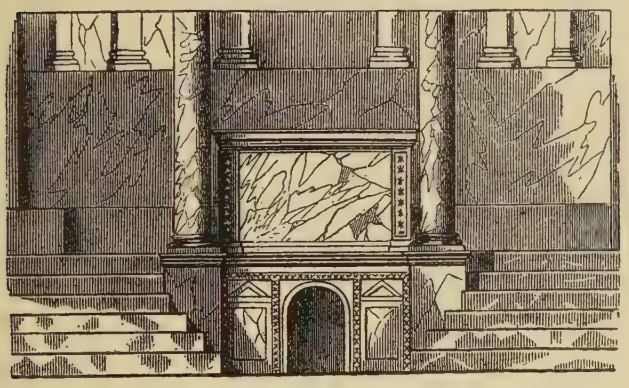


Abb. 48. Altar und Confessio in S. Giorgio in Velabro zu Rom.

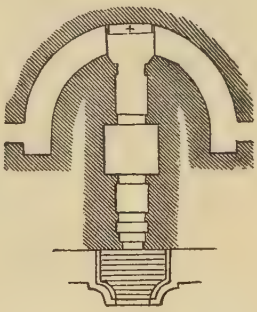


Abb. 49. Krypta in S. Pancrazio zu Rom.

schließt die Grabhöhlung, die in den Cippen für eine Aschenurne bestimmt ist. Ein Bogen umrahmt dieselbe, verziert mit christlichen Emblemen, Palmwedeln, Reben, Vögeln, Fischen; statt der Grabschrift die Widmung des Stifters.

Die Niederlegung von Reliquien im Altar wird in der römischen Kirche unverbrüchliches Gesetz. Der Konfessionsaltar wird bald zum Kastenaltar aus Steinplatten oder zum aufgemauerten Herd gleich der antiken Ara, mit ausgesparter Höhlung (sepulcrum) für die Reliquien. Auch die Griechen begannen schon zur Zeit des Chrysostomus Reliquien im Altar zu bergen; behalten aber die Tischform des Altars bei. Heute werden dort die Reliquien in die Altardecke eingenäht oder in die Tischfüße gesteckt.

5. Äußeres der kirchlichen Basilika.

Im Außenbau erscheinen die altchristlichen Kirchen jetzt viel bescheidener gehalten als im Innern; doch war das Äußere in der guten römischen Zeit gewiß nicht vernachlässigt. Bald wurden freilich die unteren Seitenflächen durch Anbauten aller Art verdeckt. Das Innere bleibt doch bei einem Versammlungsraum immer die Hauptsache und das Äußere nur dessen Kehrseite. Gerade in seiner ehrlichen Einfachheit prägt das Äußere der altkirchlichen Basilika den Organismus des Inneren um so nachdrücklicher aus, und es hat etwas Ergreifendes, die reine Urform des christlichen Kirchenbaues zu sehen. Man hat manchmal ausgesprochenermaßen auch daran gedacht, durch die äußere Erscheinung der neuen Tempel der Welt zu imponieren (Eusebius über die Basilika des hl. Grabes). An den Stirnseiten wurden die Backsteinwände mit Mosaik verkleidet; mit den nackten Ziegelmauern hat man sich wohl erst in späterer Zeit begnügt. Mailand

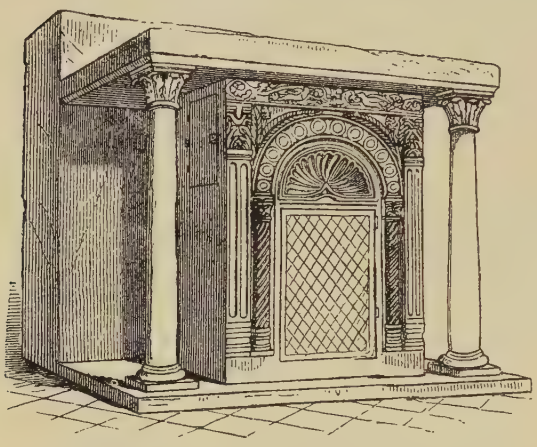


Abb. 50. Altar im Baptisterium des Doms zu Ravenna.

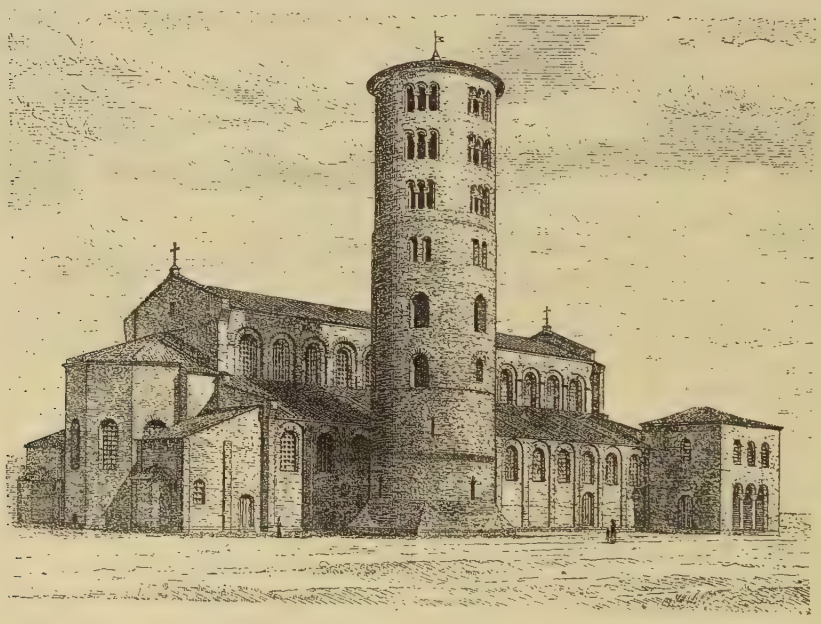


Abb. 51. S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

und Ravenna zeigen die ersten Versuche, dieses Rohmaterial künstlerisch zu verwerten zur Gesimsbildung und zur Flächengliederung mittelst Blendarkaden (Abb. 51). In Gallien und sonst in der Provinz ist auch eine bunte Musterung der Wandflächen durch

farbige Einlagen und gemischten Verband beliebt. In der Durchbildung des Hausteinbaus zeichnet sich Syrien aus, vor dessen Kirchenruinen man sich in das romanische Mittelalter, etwa in Südfrankreich, versetzt glauben könnte. Fassaden mit Freitreppe, weitem Portalbogen, Galerie und Loggia, eingefaßt von turmartigen Treppenhäusern,

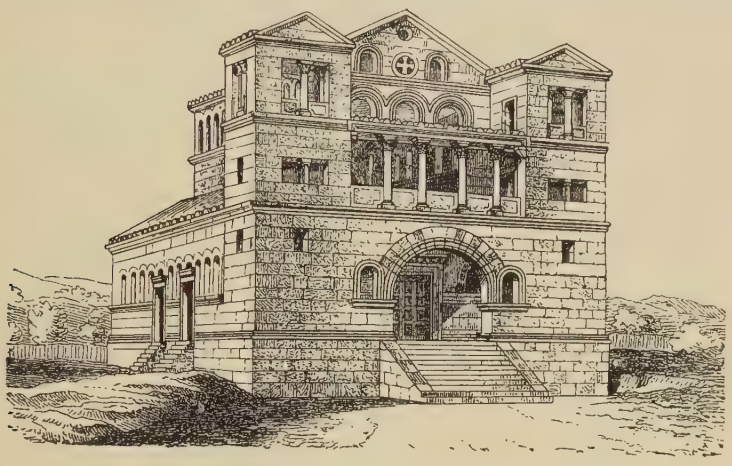


Abb. 52. Basilika zu Turmanin. Fassade. (Restaurierte Ansicht.)

im Giebel ein Rundfenster. Apsiden mit Rundbogenfries und Wandsäulenstellung (Abb. 52. 53).

Die Dächer waren ziemlich flach, gedeckt mit Ziegeln oder auch gar mit Metallplatten. Im ganzen erscheint die altkirchliche Basilika, deren Fenster selber mit ihrem

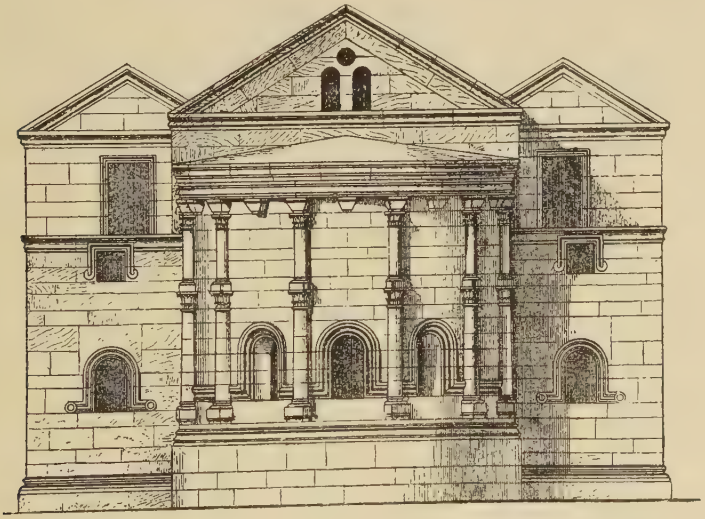


Abb. 53. Basilika in Kalb-Luseh. Rückseite. (Restaurierter Aufriß.)

Steinverschluß geschlossenen Augen gleichen mochten, von der Außenwelt abgekehrt, eine Schaubühne geheimnisvoller Ceremonien. Nichts Himmelanstrebendes und Emporweisendes im antiken Kirchenbau, eher etwas Weltförmiges, Machtgebietendes. Zum beseelten Ausdruck des religiösen Gefühls hat sich die christliche Baukunst erst in der

germanisierten Welt aufgeschwungen. Nichtsdestoweniger hat die christlich-römische Architektur bedeutende Errungenschaften aufzuweisen. Vor allem den Raumtypus der Kirchenbasilika an und für sich, so zweckmäßig vereinfacht aus der profanen Säulenhalle der Alten.

6. Umgebung der Kirchengebäude.

Wie die Tempel des Heidentums, namentlich die großen Wallfahrtsheiligtümer des Orients, ist auch das christliche Gotteshaus in der Regel von einem Hof, womöglich mit Säulengängen, umgeben. In diesen heiligen Bezirk (temenos) führen stattliche Thorhallen (propylaia), von denen die Berichterstatter gerne rühmen, daß sie auch Ungläubige anlocken müßten. Der Kirchhof umfaßt vielerlei Nebengebäude: Oratorien, Mausoleen, Baptisterien; Wohnungen für den Klerus und Mönchszellen, Nebenkirchen, Triklinien und bischöfliche Empfangsräume, Archive, Bibliotheken, Schulen, Bäder, Kranken-, Armen- und Pilgerhäuser, wie die mittelalterlichen Klöster. Mehr als ein christliches Pompeji giebt in den Mittelmeerländern heute noch, verbunden mit den Nachrichten der Alten, einen Begriff von der Pracht und Größe dieser Anlagen, die mit den heidnischen Heiligtümern wetteifern sollten, mit kaiserlichen Palästen wetteifern konnten. Wie eine Stadt erschien der Komplex von St. Paul zu Rom, als Johann VIII. ihn 872 gegen die Sarazenen befestigen ließ und Johannipolis nannte.

Türme: In den unsicheren Zeitläuften, die das Mittelalter ankündigen, entstehen auf den Friedhöfen auch Wart- und Thortürme, die zur Zeit Gregors d. Gr. auch schon Glocken tragen. Sie stehen in der Regel frei, sind rund (in Ravenna) oder viereckig (in Rom) in massiven Mauern hoch hinaufgeführt, ohne Verjüngung, nur mit mehr Durchbrechungen oben; an den Campanilen in Italien scheinen die oberen, in Arkaden aufgelösten Stockwerke frühstens der Karolingerzeit anzugehören. Es giebt aber doch auch schon in antiker Zeit Kirchtürme, die mit der Basilika organisch verbunden sind, paarweis am Eingang oder auch neben dem Altarraum. Das sind aber genau besehen doch nur turmartige Treppenhäuser oder Söller. Unter den Ruinen Centralsyriens sind solche nachgewiesen, und auf der Thür von S. Sabina zu Rom (5. Jahrh.) ist eine Basilika mit zwei viereckigen Fronttürmen und kreuzgeschmücktem Mittelgiebel abgebildet. Auch bei Centralanlagen kommen Ansätze zum Turmbau vor (s. u. S. Lorenzo zu Mailand). Der Narthex mit Treppenschnecken an den Flanken (S. Vitale zu Ravenna) enthält im Keim verschiedene Typen von Turmfronten des romanischen Mittelalters. Eine turmartige Kuppelumfassung hat das kreuzförmige Mausoleum der Placidia zu Ravenna. Wenn Quicherat den Gregor recht versteht, trug auch die Martinsbasilika des Perpetuus zu Tours einen Vierungsturm als Lichtgaden.

Anfänge des klösterlichen Bauwesens: Ägypten und Syrien sind die Heimat des Mönchtums und somit wohl auch der ältesten mönchischen Bausitten. Seit Pachomius verbreiten sich die Mönchsdörfer (laurai), bestehend aus Cellen, wie noch heute, im Orient; seit Basilius d. Gr. die Mönchskasernen (coenobia). Hier beginnt die Eigentümlichkeit des klösterlichen Bauwesens. Als dessen Kern erscheint die Anordnung der Wohnräume um einen geschlossenen Hof, das claustrum. Der Hof umfaßt ein Oratorium und ein Triklinium, und zwar nach später herrschender Gewohnheit im Orient so, daß beide im freien Hofraum stehen, im Abendland so, daß sie sich an zwei entgegengesetzten Seiten des Hofes anlehnen. Das erstere entspricht der antiken Tempelanlage inmitten eines Peribolos. Es giebt aber auch uralte Klöster in Ägypten und benachbarten Ländern, wo die Cellen unmittelbar an die Kirche angebaut sind. Hier scheint altägyptischer Brauch nachzuwirken. So war der Serapistempel zu Alexandria von Mönchszellen umgeben. Aber wichtiger ist die Hofanlage. Woher stammt sie? Wahrscheinlich einfach aus dem ägyptischen und syrischen bürgerlichen Wohnbauwesen. Hier ist die Anordnung der Gemächer um einen Lichthof ständig. Der Säulenumgang (Kreuzgang des Mittelalters) gehört zur Bequemlichkeit im griechisch-römischen Villenbau. Auch Kleriker vereinigen sich seit dem 4. Jahrhundert zu gemeinsamem Leben; — der Ursprung der Kanonikate. Für solch ein Priesterkloster (monasterium genannt) empfahl sich die Anordnung der Cellen um das Atrium, oder, da die Kirche auch der Laienwelt zugänglich bleiben mußte, die Verlegung des Klosterhofs an eine Langseite der Kirche. Wie in der villa rustica, so wurden bei Landklöstern die Wirtschaftsgebäude um einen eigenen äußeren Hof hergelegt und das Ganze nötigenfalls befestigt mit Mauern und Türmen. In manchen griechischen Bergklöstern bilden die Wohnhäuser zugleich den Wall, der eine beträchtliche Höhe erreicht (Katharinenkloster am Sinai, von Justinian gegründet).

Antike Klöster sind unter den Ruinen Syriens. Zu Schakka (Sakkaia) in der Auranitis das noch heute bei den Arabern sogenannte „Kloster", anscheinend ein Werk des 5. Jahrhunderts. Die Kirche, welche der römischen Profanbasilika am gleichen Ort nachgebildet sein mag, nimmt die Südseite ein. An der Stirnseite ist sie von zwei Türmen eingefaßt, deren einer ganz wie die mittelalterlichen Burgtürme zur Verteidigung eingerichtet ist. Ein Säulenhof bildet den Mittelraum. In einem Saal fand man Wandschränke aus Stein, wie in einer Bücherei. Ein

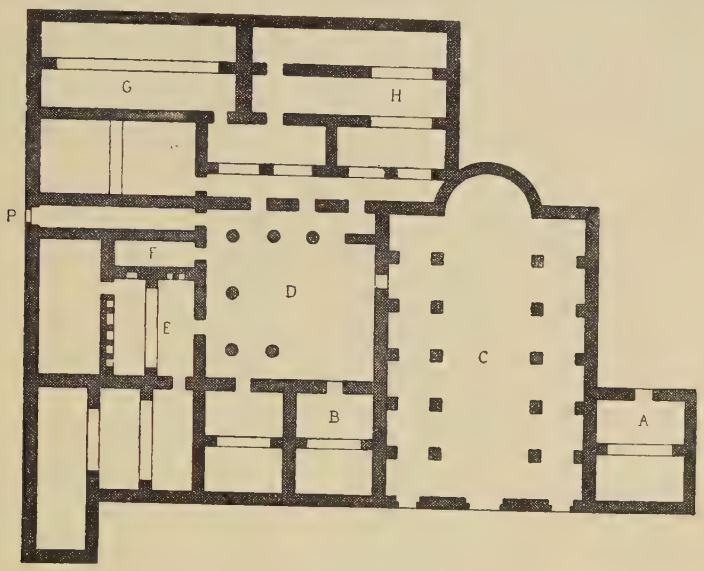


Abb. 54. Grundriß des Klosters in Schakka.

anderer hoher Saal gilt als Speisesaal (Abb. 54). Große Klosterruinen findet man im Hinterland von Antiochien (Simeonskloster u. a.). Sie bestehen außer den verschiedenen Haupt- und Nebenkirchen, Baptisterien u. s. w. aus Zellen, die an Säulengängen aufgereiht sind. Jede Zelle ist durch eine Querbogenwand geteilt in Stube und Schlafkammer, gleich wie in den antiken Bauernhäusern der Gegend.

Im Gebiet der lateinischen Kirche dürfte Tebessa (Theveste) in Numidien das älteste Denkmal sein; wohl aus der Zeit des großen Augustinus.

7. Übersicht über die Denkmäler.

1. **Rom:** Einige Cömeterialbasiliken von unregelmäßiger Anlage, deren Grundrisse durch Ausgrabung festgestellt sind: St. Symphorosa, St. Silvester, St. Generosa, St. Petronilla, St. Alexander, St. Valentin. Von den großen Kirchen alter Gründung kommen nur etwa die folgenden noch als Denkmäler in Betracht:

St. Peter im Vatikan, begonnen unter Konstantin, auf Grundmauern des neronischen Cirkus, ist in Aufnahmen des 16. Jahrhunderts erhalten. Großes, wohl nachträglich an den Seiten geöffnetes Atrium mit prachtvollem Brunnen und Propyläen. Die Basilika fünfschiffig mit (nachträglich verlängertem) Querschiff, das Mittelschiff 88 m lang, 23 m breit, 27 m hoch. Gesammtfläche über 7100 Geviertmeter. Antike Säulen mit Architrav über den inneren, Bögen über den äußeren Reihen; in der Mauer über diesen kleine Fenster (in den inneren Seitenschiffen), Felderdecken. Am Eingang der Apsis stand über der Gruft der Altar, davor die Schranken mit doppelter Säulenreihe. Am Eingang des Querschiffs wohl der Ambon. Außen Ziegelrohbau, mit Mosaiken am Fassadengiebel. An den Langseiten waren allerlei Kapellen und Säle angebaut.

St. Paul, an der Straße nach Ostia. Der erste Bau, zu Konstantins Zeit begonnen, wurde unter Valentinian II. und Genossen von 386 ab durch einen Neubau ersetzt, mit entgegengesetzter Orientierung, Eingang gegen Westen. Architekt (professor mechanicus) Cyriades. 1823 abgebrannt bis auf Querschiff und Apsis. Das übrige modern. Der alte Bau maß im Mittelschiff 24 m in der Breite. Viermal zwanzig korinthische Säulen von 10 m trugen auf Bögen

den Oberbau. Innere Gesamtlänge nach der Längsachse 140 m, nach der Querachse 75 m, Triumphbogen 14 m weit. Der Dachstuhl war offen, ob ursprünglich so? Vorhof u. s. w. Der moderne, viel zu prunkvolle Bau bietet doch im Sonnenglanz ein märchenhaftes Bild durch das Schimmern und Flimmern der Reflexe auf dem hellen Marmor und dem Gold.

Die Lateranbasilika, auch konstantinische Gründung, ist im Mittelalter fast ganz erneuert worden.

Einen großartigen und ziemlich antiken Eindruck gewährt das Schiff von S. Maria Maggiore aus der Zeit Sixtus III. (432–440). 44 jonische Säulen mit geradem Gebälk. Mosaiken. Felderdecke erneuert in der Renaissancezeit.

S. Pietro in Vincoli, von Eudokia im 5. Jahrhundert erbaut. Querschiff innerhalb der Breite des Langhauses. 10 dorische Säulen mit Bogen. Nebenapsiden; ob ursprünglich?

S. Sabina, begonnen von Cölestin I. (422–432), vollendet von Sixtus III. (432–440). Hat am besten den antiken Charakter bewahrt. 24 korinthische Säulen mit Bögen. Offener Dachstuhl. Narthex, ob ursprünglich Atrium? Kein Querschiff. Nebenapsiden nachträglich.

S. Pudenziana, noch im 4. Jahrhundert wahrscheinlich aus einem Saal umgebaut. Apsis im Flachbogen. Säulen mit Bögen.

S. Clemente: Im Souterrain Reste der Basilika des 4. Jahrhunderts, mit Narthex. Die obere mittelalterliche hat eine interessante, gleichfalls mittelalterliche Choreinrichtung.

S. Agnese und S. Lorenzo fuori le mura verdanken vielleicht beide ihre Galerien klösterlichen Zwecken, als Nonnenemporen, jedenfalls aber, mittelbar oder unmittelbar, einer Einwirkung orientalischer Sitte im 6. und 7. Jahrhundert. Beide sind von Konstantin gegründet, aber seither mehrmals erneuert worden.

S. Lorenzo ist aus zwei Basiliken zusammengewachsen, die mit den Apsiden aneinanderstießen. Der Ostteil hat unter der Galerie Architrave, über dieser Bögen. Weitere Basiliken von teilweis antikem Charakter: S. Agata in Suburra, arianische Gründung; S. Bibiana, S. Maria in Cosmedin; S. M. in Trastevere.

Einschiffig sind S. Balbina und S. Cosma e Damiano (beide erst nachträglich als Kirche eingerichtet). Ferner eine Hauskapelle (?) bei den Diokletiansthermen, 1876 entdeckt, jetzt zerstört.

Der konstantinische Typus der Kirchenbasilika hat sich in Rom durch das ganze Mittelalter erhalten bis zur Frührenaissance, die ihn wieder aufgefrischt hat. Die Kirchenbaukunst konnte sich eben hier aufs Wiederherstellen beschränken. Säulen und andere Bauglieder waren genug vorhanden von den Bauwerken des Altertums. In anderen Stücken hat sich doch auch Rom des orientalischen Einflusses oder des byzantinisierenden Zeitgeistes nicht ganz erwehrt (Pastophorien, Emporien). Von den Provinzen sind, wie es scheint, nur Gallien und Spanien in Bewahrung des römischen Typus der alten Hauptstadt treu geblieben. Die Kirchenbaukunst Nordafrikas erscheint halb west- und halb oströmisch. Selbst in Italien haben weite Gebiete dem oströmischen Stil gehuldigt, ohne die lateinische Tradition ganz aufzugeben, namentlich die neue Hauptstadt Ravenna. So auch Aquileja, Istrien und ganz Illyrien; die Länder griechischer Zunge ohnehin.

Ruinen von Basiliken römischer Art sind in Porto, Palestrina, Rimini, Syrakus u. a. O. aufgedeckt worden. In Nola stehen Reste von den Bauten des Paulinus. In Neapel bewahrt der Dom Reste einer fünfschiffigen Basilika u. s. w. Auch in Sardinien werden kirchliche Basiliken vermerkt. Gallien hat keine solche aus dem Altertum mehr aufzuweisen. Der alte Dom zu Trier war mehr ein Centralbau als eine Basilika. Die jetzige evangelische Kirche daselbst scheint eine weltliche Basilika (mit Säulenreihen und Apsis) gewesen zu sein.

2. **Ravenna**, die Residenz des Honorius, der Galla Placidia und des Theodorich, ist zu seiner Zeit ein lateinisches Byzanz gewesen und ein arianisches Rom. Der Name eines Architekten Dietrichs ist uns aufbewahrt: Aloysius; und eine Äußerung über den baulichen Geschmack des Königs: er liebte schlanke Säulen, luftige Arkaden, weiche Formen. Dies alles ist an den Basiliken erreicht; kühne Säulen- und Bogenarchitektur, neue Kapitelle mit zierlichem Laub, dazu der Kämpferaufsatz, kassettierte Bogenleibungen. Die Außenmauern belebt und geteilt durch Pfeilerstreifen (Lisenen) und Blendbögen. Altarstätte mit Nebenräumen nach orientalischer Überlieferung, kein Querschiff. Apsisfenster und entsprechende Polygonummauerung. Seiteneingänge zum

Schiff. Emporen giebt es nicht; Vorhöfe waren da. Das Alter der merkwürdigen Türme bei den Kirchen ist zweifelhaft. Es sind massive runde Wehrtürme, doch mit gekoppelten Schallöchern oben. Dasselbe Dunkel schwebt über dem Alter der Krypten, die in halbringförmiger und hallenartiger Form vorkommen.

S. Apollinare Nuovo (von Theodorich als arianische Basilika S. Martini in coelo aureo 504 erbaut). Mittelschiff und Fassadenportikus vom Atrium erhalten. Rundturm.

S. Apollinare in Classe (erb. 549), einziger Überrest der ehemaligen Hafenvorstadt, tief ergreifend in seiner einsamen und unberührten Größe. Moos und Algen wachsen an den Wänden, die der Marmorvertäfelung längst entbehren. Um so stärker wird der Adel und die Weite der Verhältnisse empfunden. Hohe Säulen von prokonnesischem Marmor mit verzierten Postamenten. Erhöhter Chor über einer Krypta. Ein Atrium war da, doch auch Eingänge an den Seiten des Schiffs. Außen Backsteinmauergliederung. Rundturm (Abb. 55).

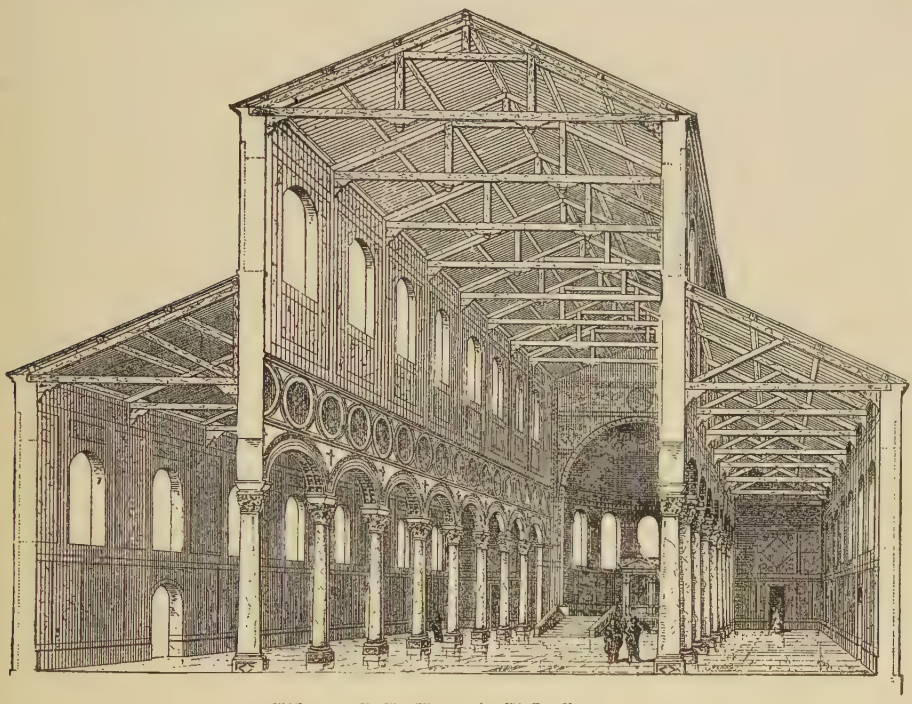


Abb. 55. S. Apollinare in Classe, Ravenna.

Lagunenähnlich sind oder waren die Basiliken auf den Lagunen-Inseln Torcello und Grado im Golf von Venedig, in Aquileja, Triest, Parenzo, Pola, Salona. In diesen abgelegenen Bischofskirchen hat sich auch mehr als sonst von der altkirchlichen Einrichtung erhalten.

3. **Syrien und Palästina:** Die Geburtskirche zu Bethlehem unterscheidet sich im Schiff, das noch aus konstantinischer Zeit herrühren mag, kaum von den Basiliken Roms oder der von Eusebius beschriebenen zu Tyrus.

Sie ist fünfschiffig, mit geraden Gebälken. Atrium. Das Alter des Apsiden-Kleeblatts ist unsicher. Eine unter Justinian erbaute Kirche in Gaza hatte zweistockige Seitenschiffe; am Vorhof zwei Türme (nach Choricius). Die justinianische Marienkirche auf dem Tempelberg zu Jerusalem, jetzt Moschee El-Aksa, fünfschiffig, wohl einst mit Emporen; Querschiff und drei Apsiden; prächtiger Vorhof mit Thoren.

In Mittelsyrien hat sich der Hausteinbau an kirchlichen Basiliken mit einer organischen Konsequenz entwickelt, die wie eine Vorahnung des romanischen Kirchen-

haus im Abendland erscheint und in der romanischen Renaissance von Spoleto oder Arles überraschende Widerspiele findet. Diese syrischen Basiliken zeigen entwickelten Pfeiler- und Bogenbau, Querbögen unter den Bindern des Dachstuhls im Mittelschiff, Durchbildung des Äußeren, zumal an Front und Apsis. Dazu neue, dem Bogenbau gemäße Kapitelle und Profile; reiches Ornament mit christlichen Emblemen. Emporen finden sich nur an den ältesten Kirchenbauten (Schakka [ob Kirche ?], Tafkha). Dagegen überall die Pastophorien, oft die Seiteneingänge an den Langseiten, sogar mit eigenem Dachvorbau. Anstatt des Atriums begnügte man sich hier bald mit einer gedeckten Vorhalle in Frontbreite. Nirgends ein Querschiff. Turmpaare, zwar noch nicht Glockentürme, sondern Treppenhäuser oder Söller, sind doch der Fassade (einmal auch der Chorseite) angegliedert, wie die Kirchtürme des hohen Mittelalters, haben aber freilich nicht die stattliche Höhe und selbständige Ausbildung richtiger Türme. Der Gesamteindruck dieser längst verlassenen Bauten ist hoch monumental: unerschütterliche Festigkeit, feierliche Ruhe. An den Thüren scharfgezacktes flaches Blattwerk — Vorstufe des byzantinischen — von Akanthus und Reben, untermischt mit Kreuzen, Vasen, Pfauen, Tauben. Eigentümliche gefurchte Bänder laufen anstatt der Archivolten um die Mauerbögen, an den Enden aufgerollt. An Kapitellen umgelegte, wie vom Wind erfaßte Blätter, dergleichen in Ravenna wiederkehrt. Die Apsis und die Pastophorien sind mit Vorliebe viereckig ummantelt. Runde Nischen werden außen durch Halbsäulen und Konsolengesims oder Hängebögen mit Muschelfüllung gegliedert und verziert, dazu Apsisfenster. Die Front baut sich gern über hohem Sockel und stattlicher Freitreppe auf, mit weitem Thorbogen und gekoppelten Fenstern, mit Plattform und Brüstung oder gar einer Loggia, einem von Säulen getragenen Vordach zwischen den Treppentürmen und darüber der Giebel mit Rundfenster, das ein Kreuz zur Füllung hat. Unberührt stehen dort in der Bergwüste die Ruinen altchristlicher Städte, wie sie von den Bewohnern verlassen wurden, als der Leuchter von seiner Stelle gestoßen und das Land wüste werden sollte (7. Jahrh.). De Vogué hat sie aufgenommen. Inschriften und Sinnbilder an den Häusern zeugen von christlichem Leben.

Kirche zu Babuda: einschiffig, mit Apsis und Vorhalle, welche eine Loggia trägt. 5. Jahrh. Suweda: fünfschiffig, mit drei Chören, zwei Zellen neben dem Narthex. Kenawat: Stützenwechsel, Atrium. Tafkha: wahrscheinlich eine Klosterkirche. Verteidigungsturm neben der Front. El-Bara: Apsis eingebaut zwischen zwei viereckigen Pastophorien und der Umfassungswand. Haß: viereckige Hauptnischen zwischen ebensolchen Pastophorien. Ruweha: weite Pfeilerstellung, eingebaute Apsis, dreiteilige Vorhalle, Vordächer an den Seitenthüren. Deïr-Seta. Bakusa, Säulenbasilika. Kalb-Lueh: weiträumige Pfeilerbasilika mit reichgegliederter Choransicht. Der Dachstuhl im Mittelschiff gestützt von Kragsäulchen. Turmanin, prächtige Fassade, Apsis außen polygon. Bedeutende Nebengebäude. Kalat-Sim'an: Vier stattliche Basiliken, allerdings nur eine mit Presbyterium und Apsiden, sind zur Kreuzkirche vereinigt um ein Achteck, das die Säule des hl. Simeon umschloß. Dabei noch mehrere Kirchen und Kapellen, Herbergen u. s. w.; hoch und schön gelegen.

Arabien: Die Kirche des Hauptklosters am Sinai ist unter Justinian erbaut, eine dreischiffige Basilika mit Säulen und weiten Bögen, viel verändert.

Zahlreiche und bedeutende Baudenkmäler aus dem christlichen Altertum scheinen in Kleinasien noch der Erforschung zu harren, nicht nur in den sieben Städten.

4. In **Konstantinopel** steht als einzige Kirchenbasilika Hagios Johannes, erbaut von Studios, dreischiffig, mit Gebälk unter und Bögen über den Emporen. Lichtgaden abgetragen. Die Einzelformen ähnlich wie in Syrien. Reste des Atriums.

In der Krim werden Ruinen von altchristlichen Basiliken angezeigt.

Macedonien und Griechenland: Thessalonich besitzt zwei altbyzantinische Basiliken, die durch die Folgerichtigkeit ihres Aufbaus — die Mittelschiffwände in drei Stockwerke von Bogenstellungen aufgelöst — hochbedeutend in der Baugeschichte dastehen.

Hagios Demetrios (Abb. 56), fünfschiffig mit Emporen, ursprünglich, wohl im 5. Jahrhundert, dreischiffig angelegt. Stützenwechsel (zwei Pfeilerpaare zwischen den Säulen). Hohe Kreuzflügel mit Emporen, angebaut, als Prothesis und Diakonikon? Innere Marmorverkleidung. Atrium zerstört; Apsismosaik desgleichen.

Jetzige Moschee Eski Dschum'a, dreischiffige Kirchenbasilika mit Emporen aus dem 5. Jahrhundert, christlicher Titel unbekannt. Doppelter Narthex, der innere nach dem Mittelschiff durch eine Säulen- und Bogenstellung geöffnet. Lichtgaden und Pastophorien abgebrochen.

An beiden ist die Apsis von Fenstern durchbrochen und außen polygon. Interessante altbyzantinische Kapitelle mit christlichen Abzeichen und Kämpferaufsätzen (Abb. 37).

Zu Olympia ist im 5. Jahrhundert ein antiker Saal, angeblich die Werkstatt des Phidias, zur Basilika mit Apsis, Chorschranken und Narthex umgebaut worden. Ebenso in Athen der Parthenon. In der Ebene von Elis wird eine Basilika von massivem Steinbau verzeichnet.

5. **Afrika:** Die Baudenkmäler Ägyptens und Nubiens sind noch nicht hinreichend erforscht. Was man von den altkoptischen Basiliken hört, erinnert an die syrischen und nordafrikanischen Bauten: Presbyterium und Pastophorien gern eingebaut oder plattgeschlossen, ein Raum davor durch Schranken abgegrenzt, Emporen, öfters schon unterwölbt, in Verbindung mit Pfeilerbau. Ein paar fünfschiffige Basiliken haben in den inneren Stützenreihen Säulen, in den äußeren Pfeiler; vielleicht nach dem Vorbild der konstantinischen Basilika am hl. Grabe.

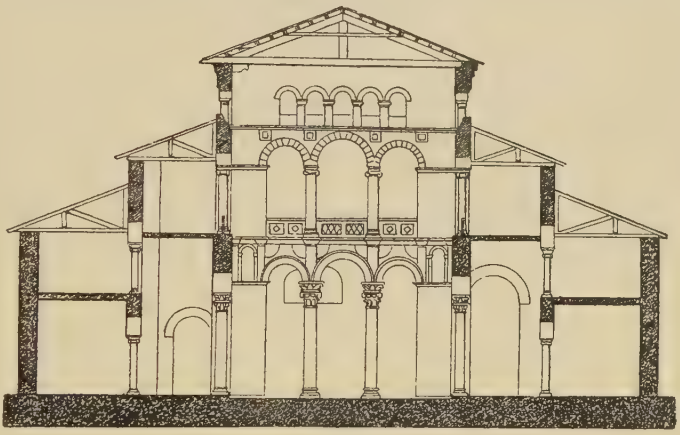


Abb. 56. Hagios Demetrios, Thessalonich. Querschnitt gegen Westen.

Antike Kirchenbauten werden auch in der Cyrenaïca, zu Arsinoë und Apollonia gefunden.

In Numidien und Mauretanien sind eine Menge Ruinen von altchristlichen Basiliken; leider noch nicht übersichtlich bearbeitet. Fast alle Grundrisse sind abnorm, ob man sie nun mit dem römischen oder dem orientalischen Typus vergleicht. Pastophorien fehlen selten, meist sind sie samt dem Presbyterium eingebaut, öfters in einem Querschiff oder geradgeschlossen. Meist ist auch ein Narthex abgegrenzt. Hie und da ein Vorhof. Vielschiffige säulenreiche Säle scheinen beliebt gewesen zu sein. Der Altar soll hie und da entfernt vom Presbyterium im Schiff gestanden sein; wahrscheinlich doch nur ein Nebenaltar. Emporen kommen öfters vor. Die Grundrisse mit sechs und acht Stützenreihen erklären sich vielleicht aus Mißverständnissen bei der Ausgrabung, indem Anlagen aus verschiedener Zeit nicht unterschieden wurden.

Eine große Basilika beim alten Karthago, mehrere zu Tipasa und Ammereda (jetzt Hidra), Tebessa, Basilika des Reparatus zu Orléansville (Castellum Tingitanum) von 325, Pfeilerbau; u. s. w. Die Einzelformen sind bei den älteren Bauten weströmisch, antik; im 6. Jahrhundert kam das Land unter byzantinische Herrschaft und Kultur. Die Sitte oder Unsitte der Leichenbestattung in Kirchen ist in Afrika früh, im 5. Jahrhundert, aufgekommen. Zu Orléansville wurde vor der Westwand eine Gegen-Apsis eingebaut als Grabstätte für den Bischof Reparatus (475).

II. Kirchliche Centralbauformen.

1. Allgemeines.

Außer dem Gemeindegottesdienst gab es Feiern von besonderem Charakter, die sich eigentümliche Gebäudeformen schaffen mußten: Tauf-, Grab- und Gedächtniskapellen. Motive bot das klassische Altertum, vornehmlich seine Centralbauten.

Central kann man alle Raumbildungen nennen, die sich um eine senkrechte Achse oder um mehrere von einem Mittelpunkt ausstrahlende wagrechte Achsen gleichmäßig ausdehnen. Die erste Abteilung umfaßt die Rotunden und die regelmäßigen Polygone mit gerader Seitenzahl vom Quadrat an. Die Sehgewohnheit des menschlichen Auges bringt es mit sich, daß die zweite Abteilung thatsächlich nur Raumformen mit zwei zu einander senkrechten Achsen umfaßt: kreuzförmige Bauten, und daß auch bei Rotunden und Polygonen gerne die zwei wagrechten Hauptachsen zur Andeutung kommen. Das Achsenkreuz läßt sich zugleich nach den vier Himmelsgegenden richten. Einseitige Achsenrichtung widerspricht im Grund dem Centralbau; er kennt kein Vorn und Hinten. Alles soll sich auf den Mittelpunkt beziehen und nicht auf ein Endziel. Jede einseitige Verlängerung oder Hervorhebung, jeder Anbau und Ausbau, wenn er nicht Glied eines gleichmäßigen Kranzes ist, bedeutet strenggenommen eine Entstellung. Es besteht also ein wesentlicher Gegensatz zwischen dem Langbau, wie ihn die Kirche in der Basilika aufgenommen hat, und dem Centralbau. Der letztere ist gleichmäßige Umschließung, somit durchaus geeignet für Denkmalbauten, ob sie nun ein Grab oder sonst ein Mal enthalten. Er wird selbst zum Mal und kann sich ausdrucksvoll der Form des Gegenstands anschmiegen, den er birgt. Als Heiligtum hat die Rotunde, zumal in der natürlichen Verbindung mit dem Kuppelgewölb an und für sich schon eine mächtige Bedeutsamkeit. Sie ist die eindrucksvollste Gebetsstätte, denn die Kuppel ist das anschaulichste Abbild des Himmels.

Der Altar müßte in Centralbauten naturgemäß im Mittelpunkt stehen; dies gilt von jeder Centralform. In der Christenheit hat man sich, soweit wir Kunde haben, nur in ganz vereinzelten Ausnahmefällen (Justinians Apostelkirche in Konstantinopel) dazu entschließen können. Zu mächtig war die Gewöhnung an die Perspektive nach der heiligen Cella und an die Richtung nach der Morgensonne. Immer wird die Vorstellung einer besonderen, im Sakrament des Altars gegebenen Gnadengegenwart Gottes einen besonderen Raum hinter dem Gebetsraum, einen Chor hinter dem Schiff fordern; so wie der Gnadenstuhl des Alten Bundes ein Allerheiligstes hinter dem Heiligtum und das Götterbild am heidnischen Gebets- und Opferplatz eine Cella forderte.

Das Heidentum hat Rundtempel erbaut zur Umschließung des heiligen Herdfeuers der Vesta oder zum Gedächtnis eines Heros, dann in der Zeit der Götterdämmerung für die Olympier, namentlich den Einheitsgott Serapis-Juppiter. Von einem Sonnentempel sagt Macrobius: Die Rundform weist auf die Gestalt der Sonne, deren Licht von oben durch die Decke hereinfällt. Von einem Tempel des Regengottes Zeus Marnas zu Gaza wissen wir, daß er rund war, mit Umgängen und einer Scheitelöffnung in der Kuppel, zu der die Dämpfe hinausziehen sollten. In den Dampfsälen der Bäder waren solche Kuppelöffnungen mit beweglichem Deckel, bestimmt, die Wärme zu regeln und die Luft zu reinigen. Überhaupt waren die centralen Bauformen im Altertum vielfach an profanen Gebäuden, in Bädern und Palästen, angewendet. Wie der profane Badeteich von einer Rotunde umschlossen wird, so der christliche Taufteich.

Die Rotunde ist in der hellenistisch-römischen Baukunst schon aufs mannigfaltigste gegliedert. Einerseits durch gewölbte Nischen innerhalb der Umfassungsmauer, die sich zur Aufstellung von Altären, Standbildern, Sarkophagen eignen. Oft wechseln viereckige Nischen ab mit halbrunden, jene auf den Hauptachsen, diese auf den Diagonalen. Die Nischen sind auch wohl erweitert zu ausspringenden, vielleicht von Thürbögen durchbrochene Apsiden. Andererseits werden durch Säulenkränze Umgänge außen oder innen gebildet. Der innere Säulenkranz kann einen Lichtgaden tragen, entsprechend dem Mittelschiff in der Basilika. Er kann in zwei Geschosse geteilt sein, was die Höhe des Gebäudes, aber auch die Standfestigkeit desselben steigert, zumal wenn die

Galerie unterwölbt ist. Weniger erheblich ist die Abwandlung der Rotunde in ein Polygon, was bequemer zu konstruieren ist. Im Polygon mit innerem Stützenkranz ergiebt sich ungesucht ein regelmäßiger Stützenwechsel, sofern für die Ecken Pfeiler sich empfehlen, für die Zwischenstützen Säulenform. Sogar in der Rotunde hat man gern das Achsenkreuz hervorgehoben durch Einstellung von Pfeilern oder Pfeilerpaaren, auch durch Erweiterung der Stützenabstände, womit gleichsam vier Thore nach den vier Weltenden entstehen.

Die reine Kreuzform der Umfassung kam einer christlichen Symbolik entgegen. Sie war aber auch bei heidnischen Grabhäusern und Grüften beliebt als Erweiterung der quadratischen Kammer durch Vorlagen, welche je ein Grab aufnahmen. Die Kleeblattform war üblich bei den Speisezimmern, wo die Rundnischen je einen Tisch von der üblichen halbrunden Form aufnahmen. Im großen war das Viereck mit ausgebogenen Seiten, an denen sich ein Säulenumgang hinzog, beliebt für kaiserliche Forumanlagen und Palastsäle, bei deren Überwölbung aus den Ausbiegungen Halbkuppelnischen wurden.

Auch das Quadrat wurde, wie die Rotunde, durch Einstellung von Stützen für das Dach eingeteilt und konnte durch Aufsetzung eines Lichtgadens eine der Basilika entsprechende Gliederung erfahren. Die Zahl der Stützen konnte mit Hilfe des Bogenbaus auch im großen wie im Atrium des bürgerlichen Wohnhauses auf vier beschränkt werden. Diese Form war beliebt für öffentliche Hallen, Prätorien u. dergl.

Alle diese Planformen sind in der altchristlichen Übergangszeit auch für kirchliche Zwecke, denen sie zum Teil recht wenig entsprachen, in Anwendung gekommen.

Kleinere Centralanlagen wurden von den Römern gewöhnlich eingewölbt, der Mittelraum mit einer Kuppel, die als das Gewölbe schlechthin galt.

Über den Kreuzesvorlagen und den Umgängen errichteten die Römer meist Tonnen- beziehungsweise Ringgewölbe, seltener Kreuzgewölbe. Die Kuppel hat bei ihnen und den Byzantinern die Form der Halbkugel oder noch flachere. Sie ist konstruiert als massive Schale von Cement mit Backsteinrippen, eine Art von Fachwerk, doch nicht mit dem elastischen Gefüg des gotischen Rippengewölbes, dessen Kappen gemauert, nicht gegossen sind. Die antiken Gewölbrippen dienten zunächst bei der Ausführung als Gerüst; im fertigen Gewölbe waren sie nicht sichtbar. Doch verstand man auch schon durch Entlastungsbögen in den Gewölben den Druck auf die Unterstützungspunkte zusammenzuleiten und an diesen die Tragmauern durch Widerlager, Strebepfeiler oder -mauern zu verstärken. Die Gewölbe, namentlich die Kuppeln, blieben häufig ohne Überdachung, wie heute noch im Morgenland; die Gewölbbrücken waren dann etwa mit Blech, mit Bleiplatten überzogen oder auch mit Ziegeln belegt. Der Fuß der Kuppel wurde gern treppenförmig übermauert zur Verstärkung (Widerlager gegen den Seitenschub der Masse).

Schwierigkeiten schuf die Aufsetzung der runden Kuppel auf einem eckigen Unterbau. Es gab zwei Wege. Die Halbkugelschale kann den dem Polygon umschriebenen oder den ihm einbeschriebenen Kreis zur Grundlinie haben. Im ersten Fall sitzt die Kuppel auf den Ecken des Unterbaus und dessen Wände schneiden mit Schildbögen in die Halbkugel ein; das Ganze ähnelt bei vierseitigem Unterbau einem überhöhten Kreuzgewölb und macht keineswegs die Wirkung einer vollen Kuppel. Im zweiten Fall sitzt die Kugel auf den Seitenmitten des Unterbaus und bedarf vor dessen Ecken einer besonderen Unterstützung. Dazu genügt bei kleinem Maßstab eine schräg herübergelegte Steinplatte oder mehrere vorspringend übereinandergelegte; besser aufrechtstehende gewölbte Bögen oder ein kleines Nischengewölbe. Die glatteste Lösung ist bei

quadratischem Unterbau diejenige mit Gewölbzwickeln, sphärischen Dreiecken, genauer Ausschnitten der Halbkugel über dem umbeschriebenen Kreis. Sie bilden zusammen einen Ring, den dem Quadrat einbeschriebenen Kreis, auf welchem die normale Kuppel ruht.

Im kleinen mag diese Konstruktion schon von den Römern der Kaiserzeit versucht worden sein. Im großen und in mathematisch genauer Ausführung ist sie erstmals von den Baumeistern Justinians der Welt vorgeführt worden.

2. Taufkapellen.

Baptisterium heißt im christlichen Taufhaus zunächst der Taufteich (auch piscina), der durch die Sitte der gemeinsamen Taufen und den Ritus der Eintauchung geboten war und seit dem 3. Jahrhundert bezeugt ist. Das marmorbelegte Becken, rund, vier-, sechs- oder achteckig, auch kreuzförmig, ist umgeben von Stufen und einer Brüstung mit Säulen und Gebälk, woran Vorhänge zur Verhüllung angebracht waren. Für die Stufen schreibt Isidor von Sevilla die Siebenzahl vor (drei zum Aufstieg von außen, drei zum Abstieg innen, die vierte als Schwelle dazwischen). Für den Taufpriester ist einmal ein kanzelartiger Erker in der Brüstung angebracht.

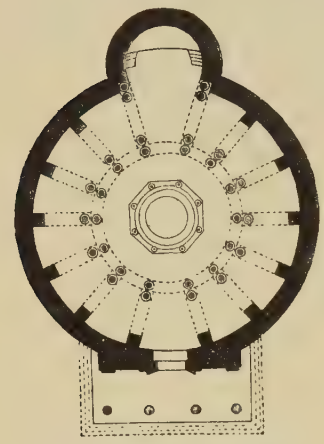


Abb. 57. Baptisterium zu Nocera. Grundriß.

Die Form des den Taufbrunnen umschließenden Gebäudes ist ohne rituelle Bedeutung. Ambrosius hat eine symbolische Deutung für das Achteck. Achteckig sind auch wirklich, aber sicherlich aus praktischeren Gründen, viele Baptisterien. Auch ist das Achteck gern mittelst vier Eckischen nach außen ins Viereck übergeführt. Übrigens kommen auch antike Baptisterien in Form einer Langkirche vor. Manche Baptisterien sollen oben offen, nur etwa mit Tüchern überdeckt gewesen sein, wie es bei einer syrischen Ruine den Anschein hat. Die Regel war doch sicherlich eine Kuppelwölbung oder ein Balkendach. Eine Kuppelrotunde mit

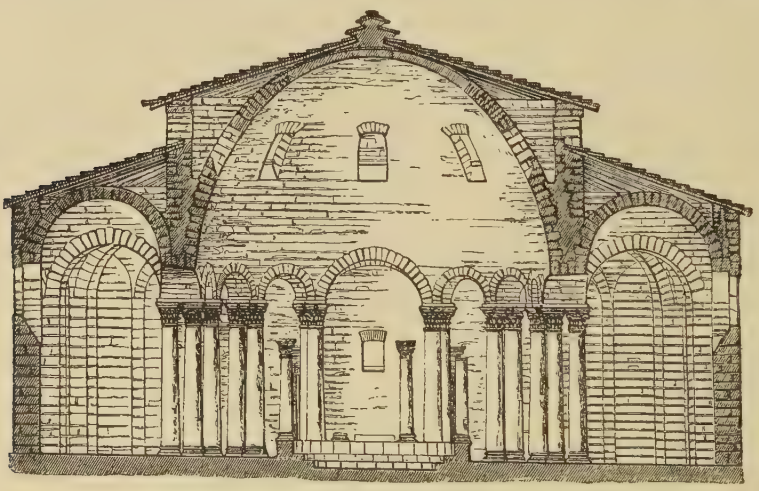


Abb. 58. Baptisterium zu Nocera. Querschnitt.

innerem Umgang ist das ehemalige Baptisterium zu Nocera (Abb. 57. 58), ähnlich der Grabkapelle der Constantia zu Rom. Die beiden Baptisterien zu Ravenna haben innen ringsum an den Wänden eine Bank. Eine Altarnische findet man seit dem 6. Jahrhundert vornehmlich in orientalischen Taufhäusern. Für den Taufunterricht war ein Saal neben dem Taufhaus vonnöten. Ferner Räume zum Auskleiden u. s. w. Ein Säulengang verband etwa das Taufhaus, wenn es nicht an den Vorhof stieß, mit der Kirche, wohin die Neugetauften zum Mahl des Herrn geführt wurden.

Zum bildnerischen Schmuck bot, wie bei den Brunnen im Altertum, gern die Tierwelt die Motive, hier natürlich sinnbildliche aus der Bibel: Hirsche (nach Ps. 51, der bei der österlichen Tauffeier gesungen wurde), Lämmer, Tauben oder Pfauen, Fische, dazu Wasser-Idyllen und Wasser-Scenen aus der Bibel, vornehmlich die Taufe Christi und die Zwölfboten als die Urheber des Taufbekenntnisses. Am Becken der lateranischen Taufkapelle, einer Stiftung von Sixtus III., sollen als Wasserspeier ein Lamm von Gold und sieben Hirsche von Silber gestanden sein, und auf der Brüstung silberne Standbilder von Christus und dem Täufer, auf der Brunnensäule eine goldene Schale, worin während der Taufnächte eine wohlriechende Flamme brannte.

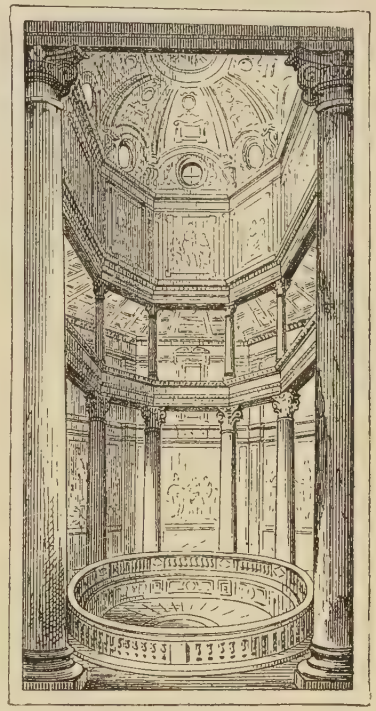


Abb. 59. Baptisterium des Lateran zu Rom. Jetziger Zustand.

Achteckig sind folgende antike Baptisterien: Das lateranische zu Rom, im 5. Jahrhundert eingerichtet, mit Narthex (Abb. 59). Auf dem Gebälk über den Säulen trug früher eine Reihe von Entlastungsbögen die Kuppel. Das katholische beim Dom zu Ravenna, um 450 in einem Badesaal eingerichtet. Die innere Dekoration mit Blendarkaden ahmt einen zweistockigen Umgang nach. Das arianische daselbst, um 500. Aquileja, mit sechseckigem Taufbrunnen. Salona, mit Nebenräumen. Albenga, Novara, Torcello, Grado, Parenzo, Portogruaro, Kalat-Siman in Syrien. Mudjeleia in Syrien, halbes Achteck mit Apsis und Pastophorien. Konstantinopel, bei der Sophienkirche. Aix und Riez in der Provence, das letzte nach außen vierseitig, wie die zu Ravenna, Aquileja, Grado.

Sechseckige: Navarin. Deyr-Seta in Syrien. Zara (Aufbau mittelalterlich).

Rotunde: Nocera (Apsis später angebaut).

Kreuzförmig: Padua, beim Dom (ob altchristlich?). Aladschadagh-Thal in Lykien. Pola.

Länglich: Tebessa in Numidien. Amwas in Palästina, Taufbrunnen vor der Apsis.

Außer diesen sind altchristliche Baptisterien von verschiedener Form zu Neapel beim Dom; Cäsarea in Mauretanien; Sfax in Tunesien. Schon bei der Basilika des Paulinus zu Tyrus war nach Eusebius ein Baptisterium.

3. Grabkapellen.

Die Christen hatten keinen Grund, von den hergebrachten Formen des Grabtempels abzuweichen, wenn sie sich den Aufwand eines solchen gestatteten. Das antike Mausoleum, ein Abkömmling des Hügelgrabs der Urzeit, ist in der Regel eine Rotunde oder auch eine mehr oder weniger tempelartige Cella; meist zwei Räume übereinander, eine unterirdische Gruft und ein oberirdischer Betraum, der auch Särge auf-

nahm. Altchristliche Grabrotunden aus dem 4. bis 6. Jahrhundert giebt es mehrfach zu Rom, zu Thessalonich, auch im Orient. Es sind meist gewaltige Werke mit unglaublich dicken, außen mehrmals abgesetzten Mauern, und trotzdem so geräumig, daß sie nachmals als Kirchen eingerichtet werden konnten. Nur unterscheiden sie sich baulich in nichts von heidnischen Grabrotunden.

Auf den ehemaligen Friedhöfen syrischer Städte stehen Ruinen von tempelartigen Cellen und eigentümlichen zweistöckigen Grabtürmen mit steinernem Kuppel- oder Pyramidendach, das manchmal mit Bossen — zur Aufstellung von Lampen? — wie gespickt war (Abb. 60).

Grabrotunden aus dem christlichen Altertum: Mausoleum der Helena, Mutter Konstantins, an der labikanischen Straße, nachmals S. Pietro e Marcellino (Torre Pignattara). Zwei standen bei der vatikanischen Basilika; die eine, wahrscheinlich Mausoleum des Theodosius, nachmals S. Andrea; die andere um 500 geweiht als S. Petronilla. Thessalonich, Hagios Georgios, innen acht viereckige Nischen, ein Chor nachträglich angebaut. Ephesus, sogen. Grab des hl. Lukas.

Abb. 60. Mausoleum in Haß (Syrien).

Das Mausoleum der Constantia oder Constantina bei der Basilika der hl. Agnes an der labikanischen Straße von Rom ist eine gegliederte Rotunde aus der Mitte des 4. Jahrhunderts. Zwölf Paare Säulen mit verkröpftem Gebälkstück und Bögen darüber tragen eine Mauertrommel mit zwölf Fenstern und die Kuppel (deren Scheitelöffnung zweifelhaft ist). In dem Säulenkranz ist durch weitere und höhere Bögen nach den vier Himmelsgegenden das Achsenkreuz betont. Den Umgang deckt ein gebogenes Tonnengewölb (Ringgewölbe). In der Umfassungsmauer sind 16 Nischen ausgespart, die den Bogenstellungen entsprechen. Die dem Eingang gegenüberliegende enthielt den Sarkophag der Kaisertochter, vor dem wahrscheinlich ein Altar stand. Über diesem war eine Art von Chor, den Umgang überragend, an den Lichtgaden angebaut. Ein äußerer Umgang mit Säulenkranz und Dach führte zu der Doppeltreppe in den Unterraum. Vor der Thür zum oberen Raum war ein Narthex angelegt in der bei Centralbauten üblichen Form mit runden Seitenabschlüssen, und an diesen der Säulenumgang eines Vorhofs, der die Grabkapelle mit der Friedhofbasilika verband (Abb. 61. 62).

Theodorichs Mausoleum zu Ravenna ist im Plan antik-römisch, ähnlich dem des Diokletian in Spalato, in Einzelheiten barbarisch. Der Unterstock ist außen zehneckig mit tiefen Blendarkaden, innen kreuzförmig. Der Oberstock innen rund mit kleiner Apsis gegen Osten, ursprünglich nur durch das Thürgitter erhellt. Der durch einen äußeren Mauerabsatz gebildete Umgang um den Oberraum hatte eine Brüstung mit aufgesetzten Säulchen, welche eine Decke von

kleinen Quertonnengewölben trugen. Alles aus gewaltigen, kunstvoll aneinandergefügten Quadern. Die Flachkuppel aus einem einzigen Stein von überseeischer Herkunft ausgehauen, eine Nachbildung byzantinischer Kuppeln mit Fenstererkern, welche aber hier als Henkel ausgebildet sind. Mit Recht wird der riesige Deckstein über dem Grab des großen Dietrich von Bern als eine Erinnerung an das Hünengrab angestaunt. Der Stufenschnitt der Keilsteine erinnert an die Bauten Diokletians in Spalato. An die mittelalterliche Baukunst gemahnt die Galerie mit den Brüstungssäulchen; manche Verzierungen an den Holzbau, der den Ostgoten von Hause aus geläufig war, neben verwilderten klassischen Formen, wie sie in den Donauländern üblich gewesen sein mögen (Abb. 63).

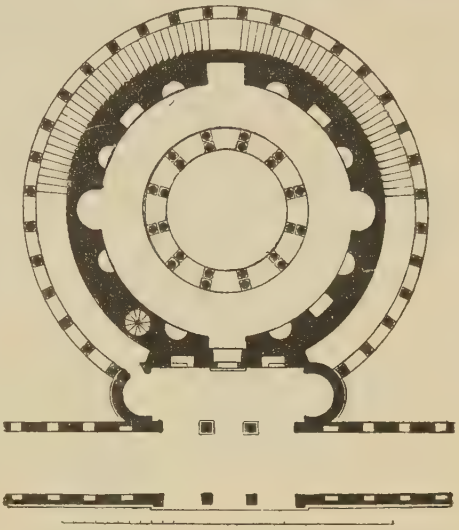


Abb. 61. Mausoleum der Constantia vor Rom. Grundriß.

Die reine Kreuzform, und zwar die sogen. lateinische, mit längerem Unterstamm, ist ausgeprägt in der Grab-Cella der Kaiserin Galla Placidia zu Ravenna (um 450) (Abb. 64. 65).

Sie war verbunden mit einer großen kreuzförmigen Basilika zum hl. Kreuz. Die Grabkapelle ist von außen unscheinbar, ein kleiner Backsteinrohbau mit Ziegeldächern. Innen macht sie dank der wohlerhaltenen Mosaik- und Marmorverkleidung einen feierlichen Eindruck, nicht unwürdig der letzten weströmischen Kaiser, deren Sarkophage neben dem der Stifterin noch hier stehen. Vor dem letzteren der Altar. Die Kreuzarme sind mit Tonnen überwölbt und die nach außen turmartig gestaltete Vierung mit einer Kuppel über dem umschriebenen Kreis.

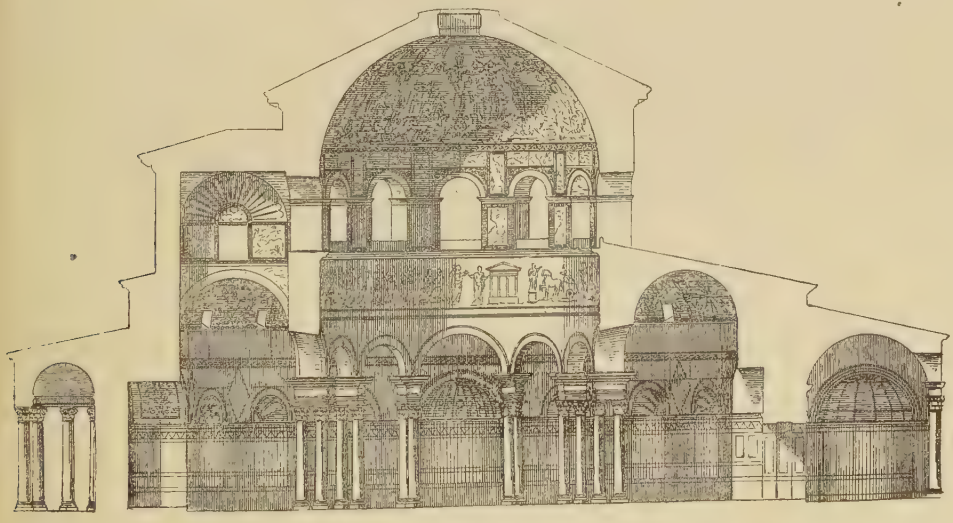


Abb. 62. Mausoleum der Constantia. Durchschnitt.

Schon Konstantins Grabkirche in Konstantinopel war kreuzförmig mit flachen Decken. Ob die Kreuzarme Basilikaform hatten, ist nicht überliefert. Sie war den Aposteln gewidmet, und Denkmäler oder Reliquien derselben umgaben den Sarg des Kaisers, der so ihrer Fürbitte teilhaftig zu werden gedachte. Zugleich sollte sie öffentliche Kirche sein.

4. Denkmalkirchen und Gemeindekirchen in centralen Formen.

Am Hain zu Mamre, am hl. Grab und auf dem Himmelfahrtsberg zu Jerusalem hat Konstantin „Martyrien" erbauen lassen, welche, wie es scheint, unter sich eine gewisse Ähnlichkeit hatten und für die Nachwelt vorbildlich wurden.

Von dem Rundbau um das hl. Grab, der westlich hinter der Basilika lag, durch ein Atrium mit ihr verbunden, ist nach gewöhnlicher Annahme die Umfassungsmauer und der Stützenkranz spurweise erhalten. Jene hat drei kleine Apsiden in den Himmelsrichtungen und im Säulenkranz entsprechend Pfeiler. War der Mittelraum offen, wie bei dem Himmelfahrtsdenkmal und dem Basilikenkreuz um die Säule des hl. Simeon bei Damaskus? Dem Altertum war ja der Unterschied zwischen bedeckten und offenen Räumen ein fließender. War der Rundraum kuppelüberwölbt mit einer Scheitelöffnung wie die heutige Heiliggrabkirche und wie im Altertum das Marneion zu Gaza, das Pantheon zu Rom und so mancher andere Kuppelrundbau? Oder hatte er einen gezimmerten Dachstuhl, wie wir ihn in der runden Stephanskirche auf dem Cölius vorfinden, die vielleicht mit der Denkmälergruppe im heiligen Land verwandt ist? Die Bauten am

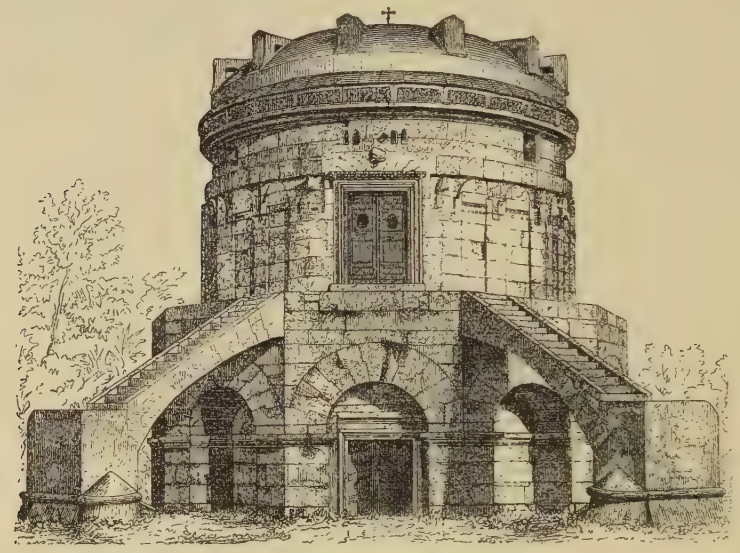


Abb. 63. Mausoleum des Königs Theodorich zu Ravenna.

hl. Grab sind wiederholt zerstört und verändert worden. Im 7. Jahrhundert, nach dem Einfall der Perser, wurde die Rotunde neu aufgeführt, die Basilika nicht mehr. Nach der Zerstörung durch die Sarazenen (1010) wird die Rotunde abermals erneuert und dabei an der Ostseite die Rundung des Umgangs aufgegeben. Unter der Herrschaft der Kreuzfahrer wird (1130) ein Langhaus an die Rotunde angestoßen. Nach dem Brand i. J. 1808 ist die alte Anlage wiederum entstellt worden. Die mittelalterliche (dritte) Rotunde hatte vermutlich einen zweistöckigen Umgang und ein an der Spitze offenes Kegeldach. Darauf weisen wenigstens die Nachahmungsbauten (in Dijon und Pisa) aus dem 11. und 12. Jahrhundert hin.

Die Himmelfahrtskirche auf dem Ölberg bestand aus einem doppelten oder dreifachen bedeckten Ringgang; die Stützenkränze abwechselnd rund oder achteckig; auch die Achsen der Arkaden waren wohl abwechselnd gegeneinander verschoben zur Bereicherung der Durchsichten. Denn so ist es der Fall bei der Omar-Moschee (Felsendom) auf Zion, die eine mohammedanische Nachahmung der Himmelfahrtskirche zu sein scheint. Eine christliche Nachbildung der Himmelfahrtskirche war anscheinend die Stephanskirche, welche von Eudokia an der Todesstätte des Erzmärtyrers zugleich zu ihrem eigenen Begräbnis erbaut war.

Zu dieser Stephanskirche steht vielleicht diejenige zu Rom, S. Stefano Rotondo (geweiht um 480), in baugeschichtlicher Beziehung. Freilich wird auch wieder der profane Ursprung dieser letzteren, der „Sphinx des Cälius", behauptet.

Es ist eine großartige Rotunde mit Lichtgaden, inneren Umgängen und zugleich mit Kreuzflügeln. Der weite Mittelraum, den jonische Säulen mit wagrechtem Gebälk umringen, ist durch

Abb. 64. Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna. Äußeres.

eine spätere Querwand entstellt. Gewölbt kann er kaum je gewesen sein wegen der Schwäche seiner Mauern. Der Altar stand im Altertum noch nicht in der Mitte, sondern in einem Chor im Umgang. Die kleinen Apsiden am äußeren Mauerring sind nicht ursprünglich. Die äußersten Umgänge zwischen den Kreuzarmen sollen ursprünglich unbedeckte Höfe gewesen sein. Mit seinen einförmigen Mauerringen gleicht der Bau von außen einem modernen Cirkus (Abb. 66). Ähnlich mag S. Angelo zu Perugia früher ausgesehen haben.

Abb. 65. Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna. Inneres.

Die Kirche von Derbe in Kleinasien scheint in rundem, außen polygon ummanteltem Umgang mit Apsis eine Kuppel auf acht Pfeilern gehabt zu haben, wohl aus Justinians Zeit. (Oberbau zerstört.)

Das Achteck mit Apsidenkranz und zweistockigem Umgang war nach der Beschreibung des Eusebius wohl schon bei der Hauptkirche zu Antiochien in Syrien angewandt, die Konstantin erbaute. Der Altar befand sich an der Westseite. Kuppelwölbung mit Fensterkranz ist durch Chrysostomus bezeugt. Diese für eine Gemeindekirche ungeeignete und bis dahin unerhörte Planform

muß irgend einem besonderen Umstand ihre Aufnahme verdanken. Sie hat doch schon im 4. Jahrhundert Nachfolge gefunden, in Neucäsarea (nach Gregor von Nazianz); dann mehrfach im Zeitalter Justinians. Das Charakteristische ist das innere Kuppelpolygon mit dem Apsidenkranz. An profanen Vorgängen fehlt es nicht (sogen. Tempel der Minerva Medica zu Rom, zehneckiger Saal). Im christlichen Kirchenbau kommen dazu meist Galerien. Die äußere Umfassung kann dabei rund sein, wie an einer Kirche zu Hierapolis (ohne Apsis und Emporen, vielleicht Denkmalbau), und an den Gemeindekirchen des hl. Michael am Anaplus und des Täufers am Hebdomon, beide zu Konstantinopel, erneuert von Justinian, mit Presbyterium und Emporen. Oder passender achteckig, wie bei S. Vitale zu Ravenna; oder, weniger ansprechend, doch dem rituellen Langbau entsprechender, vierseitig, wie bei der Sergius- und Bacchuskirche zu Byzanz. Mit dieser setzt dann die Entwicklung der altbyzantinischen Kuppel-Basilika ein.

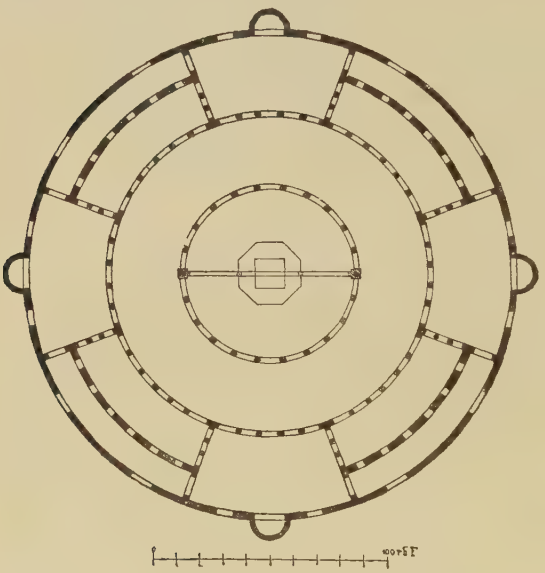


Abb. 66. S. Stefano Rotondo zu Rom. Ergänzter Grundriß.

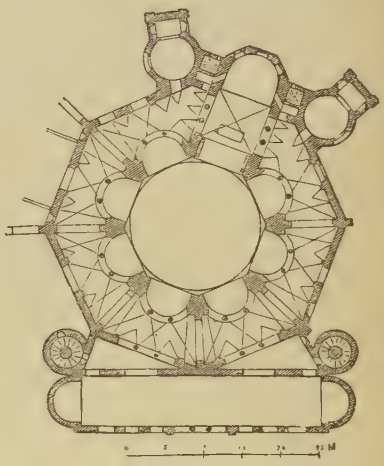


Abb. 67. S. Vitale in Ravenna. Grundriß.

Die Vitaliskirche in Ravenna (Abb. 67. 68) ist in der jetzigen Gestalt wahrscheinlich erst unter byzantinischer Herrschaft und mit Beihilfe Justinians erbaut 542—47. Acht Halbkuppelnischen, aufgelöst in zwei Arkaden übereinander, springen von den Kuppelpfeilern in den Umgang hinaus, der zwei Geschosse hat und an der Ostseite von einem kreuzgewölbten Chor mit Apsis durchbrochen ist. Umgang und Empore öffnen sich aber gegen den Chor mit malerischen Arkaden. Kreisrunde Sakristeien sind zu beiden Seiten der Apsis angebaut. Ein zweistöckiger Narthex, hinter dem zwei Wendeltreppenhäuser stehen, legt sich, ehemals entlang der Straße, schräg vor die Eingangsseite. Die Kuppel ist über den acht Tragebögen noch durch eine Mauertrommel turmartig emporgehoben. Trotzdem schneiden die Obersenster unschön noch in die Kuppelwölbung ein. Die Lichtführung von oben ist wahrhaft weihevoll, doch der Kuppelraum zu hoch im Verhältnis zu seiner Weite. So einfach der Grundplan, so raffiniert ist der Aufbau. Ein System von Halbkugelnischen, Querbögen, Zwischengewölben und Strebemauern stützt die Kuppel. Die Umgänge sind mit Tonnen und Stichkappen eingewölbt ohne klare Organisation. Der Durchblick in die Bogengänge mit dem mannigfachen Licht- und Schattenwechsel ist gar reizvoll. Aber die Gesamtwirkung hat etwas orientalisch Uppiges, Verworrenes, das dem Charakter der altkirchlichen Basilika fremd ist. Alles wagrechte Gebälk ist vollends ersetzt durch Bögen, alle geraden Horizontallinien durch Krümmungen verschiedener Weite; die Flächen übertrumpft durch Wölbungen. Die Einzelformen sind dieselben wie an gleichzeitigen Bauten in Byzanz, wahrscheinlich byzantinische Arbeiten vom Prokonnes. Die Kuppelwölbung

ist aus flaschenförmigen Hohlziegeln konstruiert, die sich zur Spirale aneinanderreihen. Das Äußere ist schlichter Ziegelrohbau und hat durch die Dachungen abendländisches Gepräge bekommen.

Als überwölbtes Kaiserforum, Quadrat mit ausgebogenen Seiten und zweistockigem Umgang, stellt sich S. Lorenzo in Mailand dar; auch ein baugeschichtliches Rätsel.

Der jetzige Bau ist eine Erneuerung des 16. Jahrhunderts, und schon im Mittelalter war die Kirche wiederholt erneuert worden. Sie kann aber urkundlich bis nahe an die Zeit des Ambrosius zurück verfolgt werden. Wahrscheinlich rührt der Grundplan von einem Palastsaal, zu dem auch die antike Säulenreihe an der Straße vor der Kirche gehörte. Einen ähnlichen gewölbten Saal erkennt man in den Ruinen des Kaiserpalastes zu Trier.

Der Kuppelraum von S. Lorenzo, 25 m weit, ist achteckig, dadurch, daß die vier Eckpfeiler abgeschrägt und jeder in drei gespalten sind, wobei (jetzt) Kragbögen zur Ausgleichung der Oktogonseiten dienen. Der Altar steht in der östlichen Ausbiegung des Mittelraumes. Der Plan ist ein architektonisches Meisterstück ersten Ranges, an dem Bramante sich für seinen Entwurf zur Peterskirche begeistert und das Lionardo da Vinci studiert hat. Die Kirche zählt als Raumschöpfung zu den schönsten aller Zeiten (Abb. 69. 70).

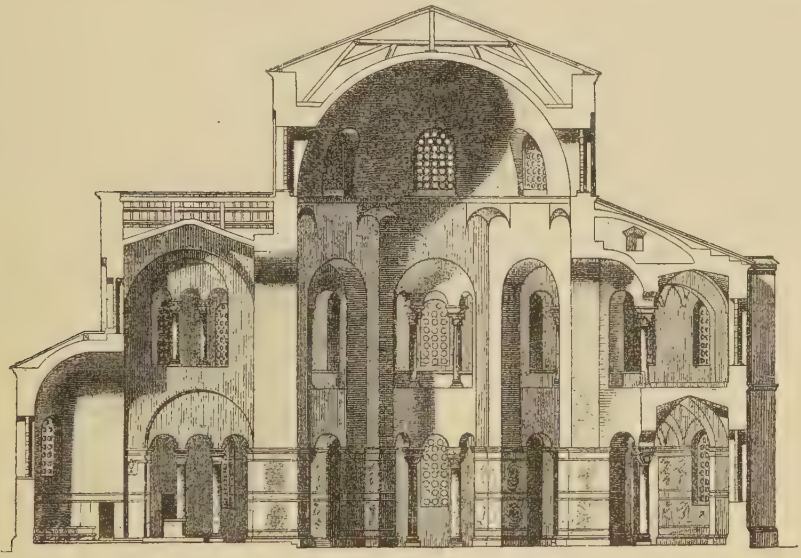


Abb. 68. S. Vitale in Ravenna. Durchschnitt.

Das Schema des eingeteilten Quadrats nach Art des Viersäulenhofs liegt dem Dom zu Trier in seiner älteren Gestalt zu Grund.

Vier Säulen trugen eine flache Decke. Der Fußboden war im Mittelraum erhöht. Wahrscheinlich war aber die antike Kirche kein christlicher Neubau, sondern ein vormaliges Amtsgebäude.

In der Marienkirche „mit den fünf Türmen" zu S. Germano bei Monte Cassino lasten auf den vier Säulen und acht Bögen zwar auch keine Gewölbe, aber doch, gewagt genug, vier turmartige Oberstockwerke über den Eckräumen und ein größeres über dem Mittelraum (die oberen Teile vielleicht jünger).

Durch die konstantinische Apostelkirche in Byzanz ist die Kreuzform von den Friedhöfen hereingekommen in das Kirchenbauwesen. Von jener scheint sie zunächst auf andere Kirchen der Zwölfboten übergegangen zu sein.

Wenigstens hat Ambrosius in Mailand eine kreuzförmige Kirche erbaut, die er den Aposteln, nachher dem hl. Nazarius widmete. Die symbolische Bedeutung dieser Planform hat er in einem Distichon ausdrücklich hervorgehoben. Von Mailand mag die Kreuzform mit dem Kaiserhof und mit der Verehrung der Mailänder Heiligen nach Ravenna verpflanzt und später bei den Longobarden und den Franken verbreitet worden sein.

Leider bleiben wichtige Fragen über die Form dieser ambrosianischen Kreuzkirchen ungelöst, ob gleichschenklige, sogen. griechische, oder verlängerte, lateinische Kreuzform, ob abgerundete oder geradgeschlossene Kreuzarme, ob einschiffige oder basilikale Arme, beziehungsweise ob der Westarm ein Basilikaschiff war.

Kreuzförmig war ferner auch die Kirche, welche von Eudokia durch einen Rufinus in Gaza an der Stelle des Marnastempels erbaut wurde, und zwar nach einem aus Konstantinopel bezogenen Plan (um 400).

Justinian hat die konstantinische Apostelkirche als Kuppelbau in Form des gestreckten Kreuzes erneuern und nach dem Muster des Erneuerungsbaus die große Johanniskirche zu Ephesus herstellen lassen; davon unten mehr.

Einen anderen Ursprung hat die Kreuzform offenbar bei der Denkmalkirche des hl. Simeon Stylites zu Kalat-Sim'an, nämlich in der Kreuzung der antiken Säulenstraßen, wie sie in den Städten Syriens üblich waren.

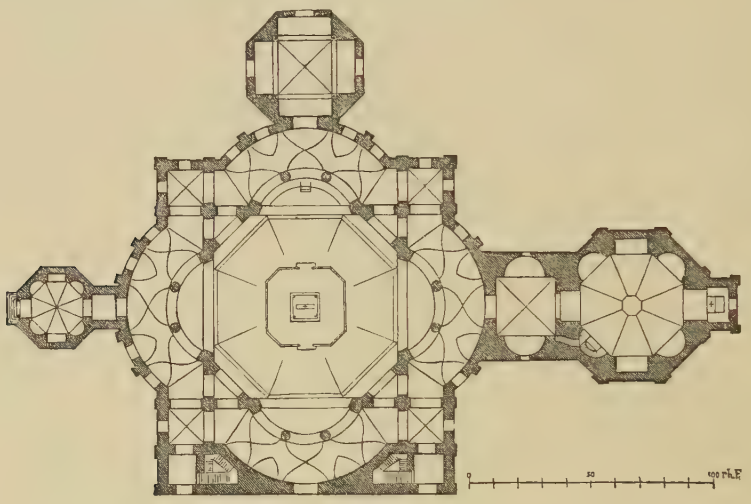


Abb. 69. S. Lorenzo in Mailand. Grundriß.

Den Mittelraum bildet ein unbedecktes Achteck um die Säule, darauf der Heilige gelebt; von jenem gehen vier Basiliken nach den vier Himmelsgegenden; die östliche mit Altarnische als Chor gestaltet, die übrigen als Zugangshallen. Die Seitenschiffe setzen sich als Umgang um das Achteck fort, mit Nischen in den vier Winkeln. Die Basiliken hatten reiche Felderdecken. So wie er aus den Ruinen sich ergiebt, hat schon im 6. Jahrhundert Euagrios den Bau geschildert (Abb. 71).

Vier Kreuzarme und ein inneres Oktogon scheint nach der Beschreibung des Gregor von Nyssa die dortige Hauptkirche schon im 4. Jahrhundert gehabt zu haben.

Das syrische Basilikenkreuz zum hl. Simeon hat mit der Kreuzbasilika, wie wir sie aus der romanischen Periode kennen, gewiß nichts zu thun. Die Vereinigung des Langbaus nach dem Schema der Basilika für das Schiff mit dem Centralbau für die Chorteile war aber doch in der altkirchlichen Baukunst schon vollzogen in der Basilika trichora, Basilika mit Apsidenkleeblatt. Sie begegnet uns an Bauten des Paulinus zu Nola und an der Geburtskirche zu Bethlehem, wo Justinian das Apsidenkreuz hinzugefügt haben mag, wie er (nach Cedrenus) die Marienkirche in den Blachernen zu Konstantinopel durch Anbau von Querapsiden kreuzförmig gemacht hat.

5. Altbyzantinische Kuppelkirchen.

a. Liturgie und Kirchenbau bei den Griechen.

Obwohl erst im 7. und 8. Jahrhundert in der Hauptsache abgeschlossen, führen die griechischen Liturgien doch mit einem gewissen Recht die Urhebernamen eines Basilius d. Gr. und Chrysostomus; sie stammen im Kern aus der alten ökumenischen Kirche, deren Recht und Brauch im Zeitalter Justinians schon fest war, und bestehen so heutigen Tags noch als ehrwürdige Reste aus dem Altertum der griechischen Kirche. Die griechische Liturgie ist ein Drama und die byzantinischen Kirchen erinnern an das Theater. Da ist ein Zuschauerraum, vielleicht mit Galerie, das Schiff; und ein Bühnen=

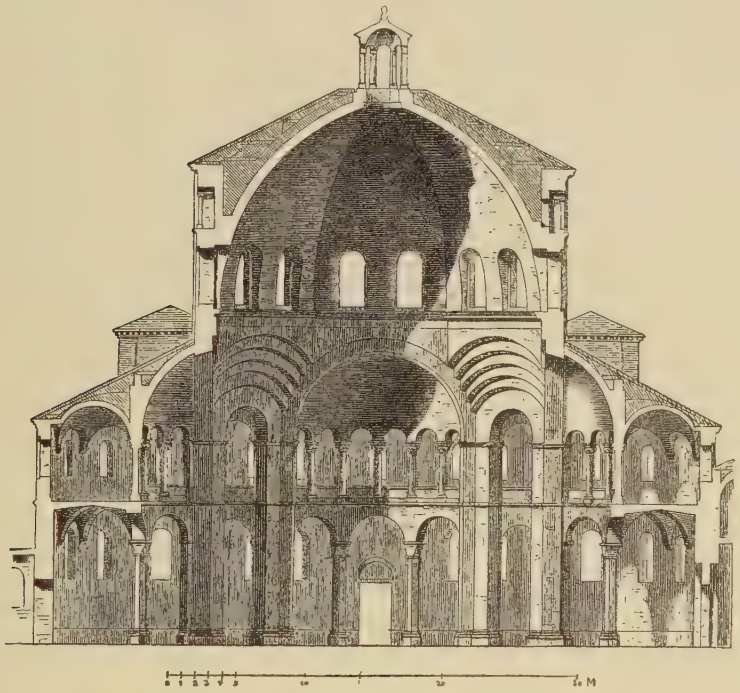


Abb. 70. S. Lorenzo in Mailand. Durchschnitt.

raum, die Altarstätte samt zwei Nebenkapellen, getrennt durch eine Wand mit drei Thüren und Vorhängen. Vor der mittleren, der hl. „Königsthür", werden feierliche Zwiegespräche zwischen Priester und Diakon abgehalten; nur die Liturgen dürfen durch sie hindurchgehen. Durch die Thüren heraus und hinein bewegen sich die priesterlichen Prozessionen mit den heiligen Büchern und Gaben (kleiner und großer Einzug). Auf der Chortenne vor den Thüren spielt sich von dem Kultusdrama das ab, was das Volk sehen darf. Hier befinden sich die Sängerchöre, welche, wie auf der antiken Orchestra, reigenweise sich einander nähern, grüßen, wieder trennen. Im Narthex spielen beim Gottesdienst verschiedene Handlungen, denen die symbolische Bedeutung des Vorhofs zu Grunde liegt; so am Sonnabend und in der Fastenzeit, wo der Vorraum die erlösungsbedürftige Welt oder die Zeit vor der Gnade bedeutet. Durch das ganze erste Jahrtausend bleibt auch im griechischen Kirchenbau die Langform (dromos), insbesondere die Basilika in Geltung. Aber man ist hier aus praktischen

sowohl als idealen Gründen auf Überwölbung bedacht und vorzüglich auf Kuppelwölbung. Die Byzantiner sind im Zeitalter Justinians offenbar eifrig bemüht, die rituell gegebene Langform so oder so mit dem Kuppelbau und Centralbau zu verschmelzen. Das geht aber nur auf Kosten der liturgischen Angemessenheit des Kirchenbaus. Der Altar kommt anstatt in den architektonischen Hauptraum, den Kuppelraum, vielmehr in einen hinteren Anbau zu stehen. Der Charakter der Rotunde ist nun einmal dem der Langkirche durchaus entgegengesetzt. Verschmelzung ist Verleugnung auf beiden Seiten. Und doch drückt der byzantinische Centralbau mit liturgischer Richtung vom Eingang zum Altar den Grundzug des griechischen Gottesdienstes aus, den dramatischen. Es ist, wie gesagt, ein Schauspielhaus mit Zuschauerbühne.

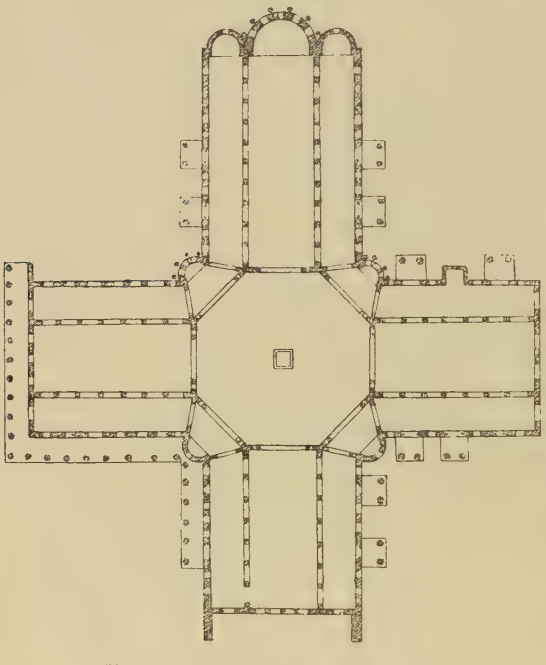


Abb. 71. Wallfahrtskirche zu Kalat-Sim'an.

Seine geistige Bedeutsamkeit ist der des gotischen Doms ebenbürtig. Zwar verzichtet die Kuppelkirche auf den hinreißenden Zug, womit in der Basilika Blick und Sinn auf die Altarstätte geleitet wird. Sie entbehrt auch, wenigstens für den Anfang, der Einfachheit und Klarheit der Gesamtanlage. Aber sie ist der Flachdeck-Basilika nicht nur technisch weit überlegen, sondern auch ästhetisch hat sie in der monumentalen Steindecke und der Kuppel einen schwerwiegenden Vorzug. Wie in der lateinischen Kirche zwischen Altarbau und Vorhalle das überhöhte Langschiff eingeschoben ist, so hier der Kuppelbau. Diese architektonischen Neigungen sind vielleicht bezeichnend für den verschiedenen Geist der Theologie und die verschiedene Richtung des frommen Bewußtseins in beiden Kirchen. In der lateinischen Basilika weist alles auf die Apsis, in der das Himmlische als verheißungsvolles Ziel erscheint: dem Sehnen und dem Streben. In der griechischen Kuppelkirche scheint es als erhabene Macht über dem Gebetsraum zu schweben, was deutlich zum Ausdruck kommt durch das Bild des Pantokrator im Kuppelscheitel. Dort vorwaltend praktisches, hier mystisches Christentum.

b. Verschiedene Lösungen der Aufgabe.

Die Verbindung des Kuppelbaus mit dem rituellen Langbau führte von selbst dahin, die Umfassung viereckig anzulegen statt rund oder polygon. So konnte viel ungezwungener das Altarhaus und die Vorhalle angestoßen werden. Der Kuppelraum ließ in der viereckigen Umfassung anstatt des Umgangs, der ja doch durch das Altarhaus unterbrochen würde, vier durch die Widerlager der Kuppel getrennte Räume übrig, einen vorn, einen hinten, zwei an den Seiten, vergleichbar dem Narther, dem

Querschiff und den Seitenschiffen der Basilika. Schon beim einfachen Kuppelbau hatte man (in den Baptisterien) gern mit Hilfe von Eckischen die Umfassung äußerlich ins

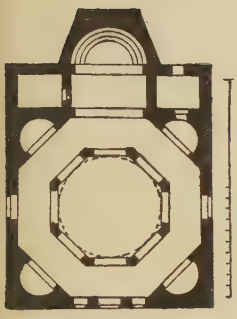


Abb. 72. Grundriß der Georgskirche zu Esra.

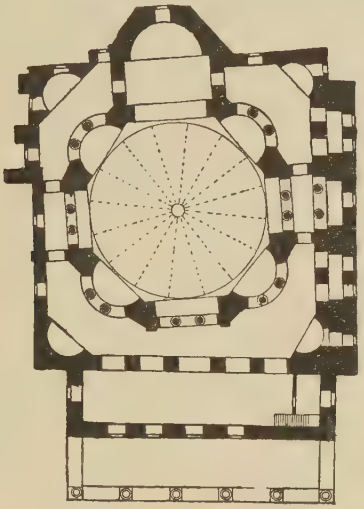


Abb. 73. Grundriß der Sergiuskirche in Konstantinopel.

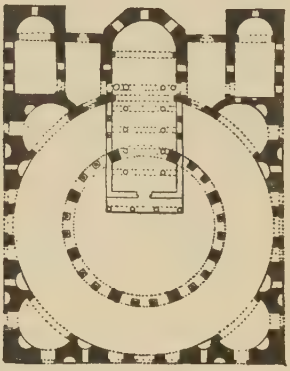


Abb. 74. Ergänzter Grundriß der Hauptkirche zu Bosra.

Viereck übergeführt. Es war nur noch ein Schritt, die Umfassungsmauern zu verdoppeln, so daß ein Umgang, gewöhnlich ein zweistöckiger, entstand.

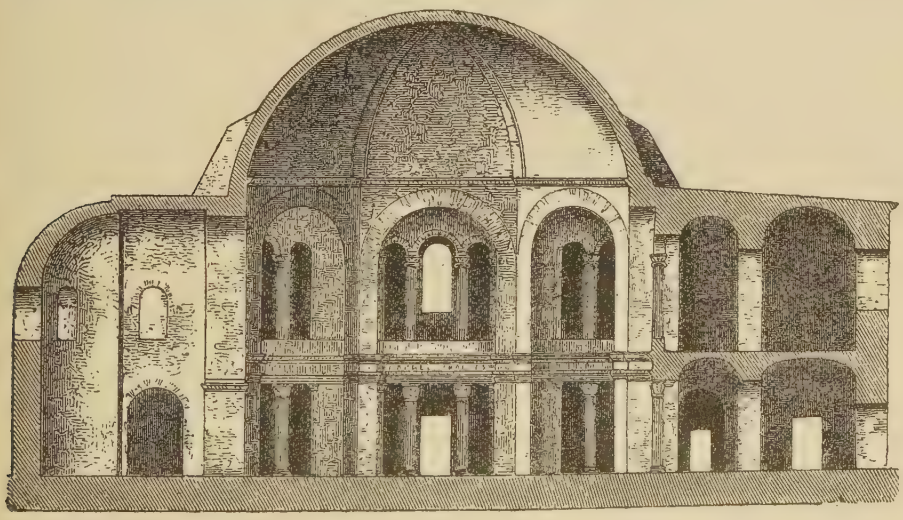


Abb. 75. Längenschnitt der Sergiuskirche in Konstantinopel. (Die Kuppel unrichtig gezeichnet.)

Bei der bischöflichen Kirche zum hl. Sergius und Bacchus zu Bosra im Hauran (511) ruhte die Kuppel wahrscheinlich auf einem Kranz von Säulen und Pfeilern mit rundem Umgang und vier Eckischen in vierseitiger Umfassung (Abb. 74). In der kleinen Georgskirche im benachbarten Esra (515) war der Kuppelunterbau schon mehr der Umfassung angepaßt: auf acht Pfeilern ruht eine Trommel mit verzahnten

Quadern (die Kuppel jünger); den Übergang vom achteckigen Unterbau zum runden Kuppelfuß vermitteln vorkragende Steinplatten in den Ecken. Der Umgang ist achteckig, mit Platten überdeckt, ohne Dachung, also eine Plattform (Abb. 72), und nach außen vierseitig angelegt. Bei der Sergiuskirche in Konstantinopel (von 527 an) „Kleine Sofia" von den Türken genannt, ist der Mittelraum ein Oktogon mit vier diagonalen Apsiden. Die Umfassung ist viereckig (türkische Wiederherstellung, Abb. 73. 75).

Nach der unter Prokops Namen gehenden Schrift über die Bauten Justinians war die Kirche ehemals mit einer Nebenkirche verbunden, Vorhalle und Umfriedigung gemeinsam. Der Basilikaform nähert sich diese Centralkuppelkirche für den inneren Anblick durch die geraden Seitenwände, den wagrechten Architrav am Emporenboden und die flachen Decken im Umgang. Die Ausgleichung des Kuppelrunds mit den Winkeln des Unterbaus ist — hier zum erstenmal im Kirchenbau — durch Kappen, sphärische Dreiecke (die sogen. Pendentifs) vollzogen. Die Kuppel selbst ist durch Gurten (Rippen) in 16 Kappen eingeteilt, die sich über Schildbögen wölben, so daß der Kuppelrücken einer Melone

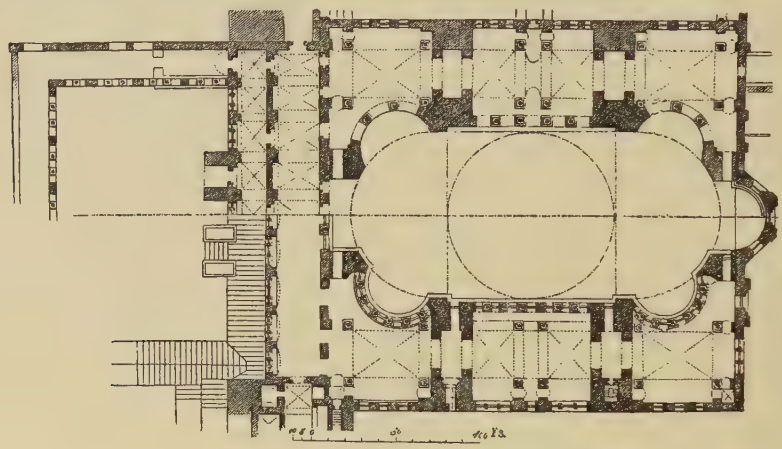


Abb. 76. Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel.

gleicht; er war mit Blei überzogen. Diese Konstruktion der Kuppel gestattete, ohne festes Gerüst die Kappen einzuwölben. Ein Drehgerüst genügte zur Erstellung der Gurtbögen. Die Schildbögen bilden einen Fensterkranz. Es ist bemerkenswert, daß diese Kirche denselben Heiligen Sergius und Bacchus gewidmet war, wie die zu Bosra in Syrien.

Die Eckzwickel ermöglichten fortan die Konstruktion einer vollen Kuppel über vier Pfeilern und damit die Anlage eines vierseitigen Mittelraums in vierseitiger Umfassung, den Grundriß des Viersäulen-Atriums oder der Konstantins-Basilika zu Rom in Verbindung mit der Centralkuppel. Diese höchste Stufe ist bezeichnet durch die Sophienkirche Justinians (Abb. 76. 77. 78). Die Konstruktion mit Pendentifs ist der Hauptschlüssel der byzantinischen Baukunst.

Im Jahr 532 war bei einem Aufstand die von Konstantin gegründete Hagia Sophia, Kirche der hl. Weisheit (d. i. des göttlichen Logos, Christus) in Konstantinopel abgebrannt. Justinian beschloß eine Erneuerung, die den Tempel Salomos übertreffen sollte. Anthemios von Tralles, berühmter Kriegsbaumeister, darf als der eigentliche Schöpfer gelten. In wenigen Jahren (537) war es vollendet. Aber schon nach 22 Jahren stürzte durch Erdbeben, und weil man die Lehrgerüste zu früh entfernt hatte, die Kuppel teilweise ein. Justinian ließ sie wiederherstellen durch Isidor von Milet. Dabei wurden die Widerlager verstärkt. Die Kuppel soll höher geworden sein. Am Christabend 563 wurde sie zum zweitenmal geweiht. Heute ist sie Moschee.

Die Sophienkirche erscheint im Plan als dreischiffige Basilika mit Emporen, Apsis, Narther und Atrium. Das Mittelschiff ist aber durch einen Kuppelraum ersetzt. An ein Kuppelquadrat schließt sich vorn und hinten je eine Halbkuppelnische, die sich wieder in drei kleinere

solche öffnet. Von den letzteren ist die mittlere durch ein Tonnengewölb ersetzt und zur Apsis bezw. zum Portal verwendet. Die Grundfläche des ganzen Raumes ist annähernd quadratisch (79 × 71 m), das Mittelschiff oder der Kuppelraum genau doppelt so lang als breit (60 × 30 m). Die Stützflächen der Kuppel nehmen nur $^1/_{10}$ des Flächenraums ein (dagegen in St. Peter zu Rom die Hälfte!). Die vier Tragpfeiler sind gestützt durch mächtige Quermauern in den Seitenschiffen. Die Seitenwände unter der Kuppel sind bloße Füllungen, daher ganz durchbrochen von Arkaden und Fensterreihen. Die Seitenräume sind in zwei Geschossen eingewölbt mit Stutzkuppeln. Die Erweiterung oder Verlängerung des Hauptkuppelraums durch Halbkuppelnischen, die sich an die Tragbögen und Zwickelgewölbe anschließen, ist ein genialer Einfall. Sie war übrigens schon in der Serguskirche (siehe oben Seite 61) gegeben. Die Kuppel hat einen Durchmesser von 31 m und eine Scheitelhöhe von 55 m über dem Boden (das Pantheon zu Rom mißt 43 m innerer Höhe wie Weite). Sie besteht aus Gußwerk mit Backsteinrippen, die nach außen und nach innen aus der Gewölbschale hervortreten, übrigens gegen oben schwächer werden. Am Fuß ist jede übermauert mit einem Belastungspfeiler. Diese Pfeilerchen sind untereinander verspannt durch Bögen und bilden so die Rahmen für die 40 Fenster, welche am Fuß der Kuppel ausgespart sind. In diesem Fensterkranz erkennt man wieder die

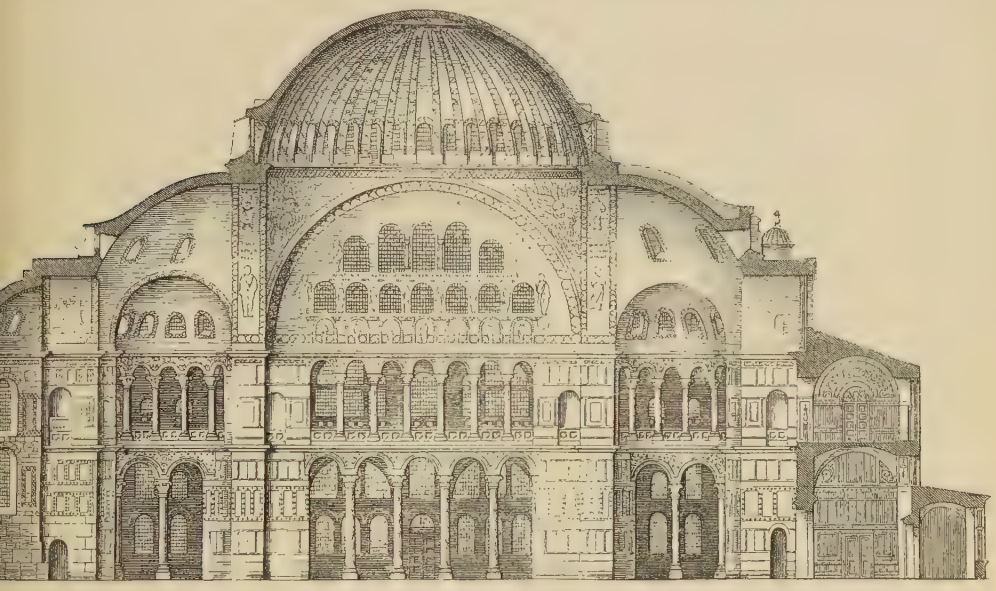


Abb. 77. Längenschnitt der Sophienkirche in Konstantinopel.

Anregung von der Serguskirche. Wie dort sind ferner die Eckischen und die Seitenwände des Kuppelraums aufgelöst in Säulen- und Bogenstellungen in zwei Geschossen. Die Kuppel ruht aber an den Seiten nicht auf diesen Fensterwänden, sondern auf engeren, dahinter versteckten Tragbögen.

So ist die Sophienkirche ein Saal mit abgerundeten Ecken, umgeben von Galerien oder Logen und bedeckt mit einem Flachgewölbe. Die östliche Halbkuppelnische bildet ein imposantes Proscenium zu der Schaubühne des Kultus, der in der Mittelapsis vor sich ging.

Jetzt, nachdem die Türken viele Fenster vermauert haben, herrscht in den weiten Räumen ein gedämpftes Licht. Die Alten rühmten einstimmig die Lichtfülle, die namentlich durch den Fensterkranz der Kuppel einströmte, so daß die unteren Seitenräume wirkungsvoll im Dämmerschatten blieben und der Aufbau nach oben immer heller und luftiger erschien. Dazu kam der Widerschein von den Goldgründen des Mosaiks an den oberen Flächen und der Marmorvertäfelung an den unteren. Die Raumgestaltung wirkt um so mächtiger, als die Flächen nur ganz wenig durch Gesimse gegliedert sind. Hundert Säulen, deren Schäfte von antiken Tempeln hergeholt wurden, schmücken den Innenbau, vierzig unten, sechzig oben. Die oberen Arkaden sind enger und schlanker als die unteren. Die Galerien dienten als Emporen für die Frauen. Die Treppen waren in den Mauerpfeilern ausgespart. Der Kaiser hatte seinen Sitz im südlichen Seitenschiff, die Kaiserin darüber auf der Galerie. Wahrscheinlich war die ganze östliche Halbkuppelnische für den Chor abgesperrt.

Neun Thüren münden in den Narthex, fünf von da in den Säulengang des Vorhofs, und ein dreifaches Vorthor erhob sich wahrscheinlich vor diesen Thüren.

Das Baumaterial ist Backstein, für die Gesimse Werkstein (Peperin). Die Gesimse sind nicht gegliedert, sondern meist einfach abgeschrägt und die inneren mit Flachmustern verziert. Die ganzen Wand- und Gewölbflächen innen sind wie der Fußboden inkrustiert, verkleidet mit Marmoreinlagen oder Mosaik von Stein, Thon und Glas mit Goldbelag. Die Flächen zwischen den Arkadenbögen sind in feinem Relief von Marmor mit Vergoldung und Färbung teppich- oder stickereiartig gemustert, ein Geflecht von scharfzackigen Akanthusranken, weiß und golden auf purpurrotem Grund. Die Säulenhäupter zeigen die byzantinischen Formen voll entwickelt. Es sind die für den Bogenbau neugeschaffenen, tektonisch richtig, aber ohne plastische Phantasie, wie sie bei der ausdrucksvollen Bildung der klassischen Blätterkelche oder Rollenpfühle gewaltet hatte. Der Kämpfer ist in der Sophienkirche wie in der Sergiuskirche schon aus einem Stück mitsamt dem Kapitell geschafft und auch in der Form mit ihm vereinigt, gleichsam zusammengebacken zu einer Art von Würfelknauf, an dem nur verkümmerte Voluten oben oder unten noch an das jonische und korinthisch-römische Kapitell erinnern. Die Überleitung vom runden Querschnitt des Schafts zum viereckigen des Mauerbogens ist auf ganz mechanische Weise mit undefinierbaren Krümmungsflächen und Begrenzungslinien vollzogen und maskiert durch flächenhaftes

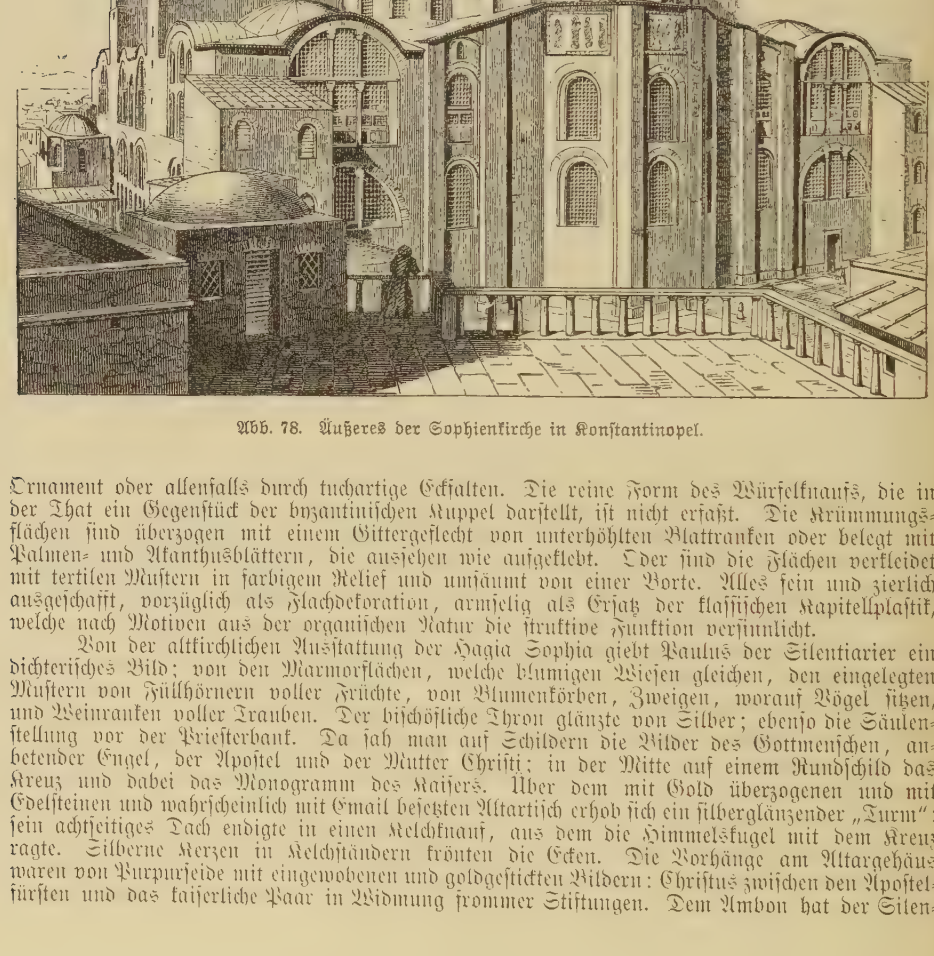


Abb. 78. Äußeres der Sophienkirche in Konstantinopel.

Ornament oder allenfalls durch tuchartige Eckfalten. Die reine Form des Würfelknaufs, die in der That ein Gegenstück der byzantinischen Kuppel darstellt, ist nicht erfaßt. Die Krümmungsflächen sind überzogen mit einem Gittergeflecht von unterhöhlten Blattranken oder belegt mit Palmen- und Akanthusblättern, die aussehen wie aufgeklebt. Oder sind die Flächen verkleidet mit textilen Mustern in farbigem Relief und umsäumt von einer Borte. Alles fein und zierlich ausgeschafft, vorzüglich als Flachdekoration, armselig als Ersatz der klassischen Kapitellplastik, welche nach Motiven aus der organischen Natur die struktive Funktion versinnlicht.

Von der altkirchlichen Ausstattung der Hagia Sophia giebt Paulus der Silentiarier ein dichterisches Bild; von den Marmorflächen, welche blumigen Wiesen gleichen, den eingelegten Mustern von Füllhörnern voller Früchte, von Blumenkörben, Zweigen, worauf Vögel sitzen, und Weinranken voller Trauben. Der bischöfliche Thron glänzte von Silber; ebenso die Säulenstellung vor der Priesterbank. Da sah man auf Schildern die Bilder des Gottmenschen, anbetender Engel, der Apostel und der Mutter Christi; in der Mitte auf einem Rundschild das Kreuz und dabei das Monogramm des Kaisers. Über dem mit Gold überzogenen und mit Edelsteinen und wahrscheinlich mit Email besetzten Altartisch erhob sich ein silberglänzender „Turm“; sein achtseitiges Dach endigte in einen Kelchknauf, aus dem die Himmelskugel mit dem Kreuz ragte. Silberne Kerzen in Kelchständern krönten die Ecken. Die Vorhänge am Altargehäus waren von Purpurseide mit eingewobenen und goldgestickten Bildern: Christus zwischen den Apostelfürsten und das kaiserliche Paar in Widmung frommer Stiftungen. Dem Ambon hat der Silen-

tiarius sogar ein besonderes Gedicht gewidmet. Er war so kostbar, daß er die Einkünfte eines Jahres aus Ägypten verschlungen hätte. Marmortreppen, die Brüstung von Silber, die Bühne so geräumig, daß ein Sängerchor darunter stehen konnte. Den weiteren Chorraum umgab eine Säulenstellung, deren Gebälk silberne Kreuze und Leuchter trug. Am meisten imponierte dem höfischen Poeten die nächtliche Beleuchtung des Gotteshauses. Vom Kuppelrand, der einen Gang für den Laternenanzünder bildete und mit Lichtern rings besetzt war „wie ein Halsgeschmeide mit funkelnden Steinen", hingen an ehernen Ketten silberne Scheiben mit Glaslampen. Ein zweiter Lichterkranz hing innerhalb; in der Mitte noch ein dritter mächtiger Lichterreif. Ein Hängleuchter hatte die Gestalt eines vielästigen Kreuzes, wahrscheinlich dem ähnlich, der heute in der Markuskirche zu Venedig hängt. An den Seitenwänden waren in Wellenreihen Lampen angebracht, Lichtrechen, silberne Leuchterschiffe. Über den Säulen vor der Apsis war ein Gang mit baumförmigen Standleuchtern auf silberner Schale und in der Mitte des „lieblichen Waldes" wieder ein Kreuz mit funkelnden Nägeln. Wer einmal einen Kuppeldom, etwa zu Venedig oder Padua, in nächtlicher Beleuchtung gesehen hat, der mag sich eine Vorstellung davon machen, wie in der Osternacht die Gewölbräume der Hagia Sophia im Lichterglanz strahlten und ins Unermeßliche vergrößert schienen, wie die Marmorwände und Goldgründe und die Prunkgeräte widerstrahlten, ein Wunderbild, in welchem alle Herrlichkeit des antiken orientalischen Kaisertums zur Schau gestellt und durch die Mysterien der Kirche geweiht war.

Jetzt ist von den bilderfeindlichen Türken das Innere ausgetüncht und durch Schriftscheiben mit Koransprüchen entstellt. Aber durch die Tünche schimmert aus der Altarnische noch oder wieder das Antlitz Christi.

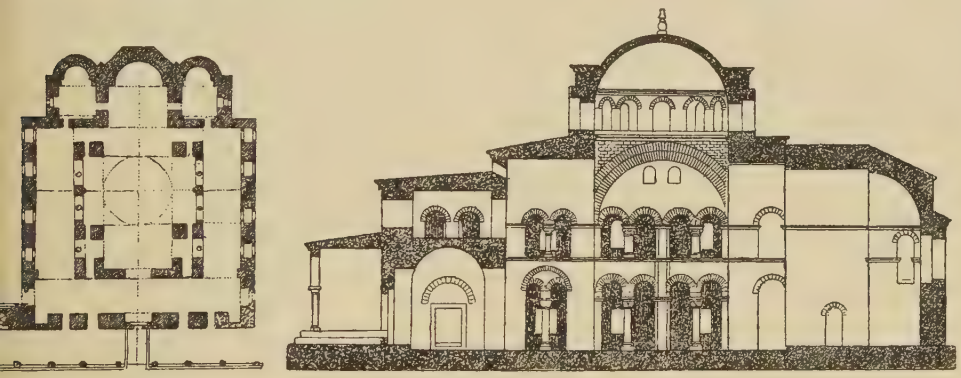


Abb. 79 u. 80. Grundriß und Längenschnitt der Sophienkirche in Thessalonich.

Der Gesamteindruck ist Größe und Pracht, die Raumentfaltung wunderbar. „Jeder Schritt eröffnet neue Seitenblicke, und die Fülle von glänzendem Material, sowie die Harmonie der Verhältnisse erwecken im Beschauer die Empfindung von Wohlbehagen und Befriedigung." „Aber", meint ein anderer Kunstästhetiker, „mehr als staunen und bewundern kann auch der sinnigste und gefühlvollste Mensch hier nicht. In der Mitte, vorn und hinten, rechts und links, überall dasselbe konstruktive Motiv, das Vorwalten des abstrakten und in sich geschlossenen Kreisbogens, kurz Nüchternheit und offen zu Tag tretende Berechnung an Stelle des Schwungs, der Begeisterung." In der That, die poetische Stimmung und die jugendfrische Gestaltungskraft, die uns in den Domen des Mittelalters anspricht, dürfen wir in dem Werk Justinians nicht suchen. Nicht die Begeisterung eines Volks, sondern die Prunksucht eines bigott-gläubigen Despoten hat dies letzte Wunder der alten Welt hervorgerufen, und nicht die Phantasie eines Künstlers, sondern der Verstand eines Ingenieurs hat es gestaltet.

Nach außen liegt der Bau da wie ein Urgebirge; eine ausdruckslose Masse von echt orientalischem Charakter, auch abgesehen von den türkischen Anbauten, den Minarets u. s. w. Dächer und Dachgesimse giebt es nicht, die Gewölbe zeigen ihre Rücken in voller Blöße. Sie sind oder waren nur mit Blei überzogen. Die Seitenräume waren ursprünglich platt abgedeckt als Söller. Die großen Fenster schmiegen sich mit ihren Bögen ganz den Wölbungslinien an. Dabei sind sie in unschöner Weise geteilt durch gerade Sprossen, welche unmittelbar an die Krümmung stoßen, ein Motiv, das freilich auch an Römerbauten aus der letzten Zeit vorkommt (Diokletiansthermen zu Rom), aber ganz unklassisch ist. Nur die Vorderseite war verkleidet mit Marmor, im übrigen das Ziegelmauerwerk unverhüllt und schlicht, das Äußere die prosaische Kehrseite des Innern. Von dem Kuppelscheitel glänzte ehemals das Kreuz, jetzt der Halbmond.

Das großartige Motiv der Sophienkirche, der durch Halbkuppelnischen verlängerte quadratische Kuppelraum, fand, soweit bekannt, weiter keine Nachfolge. Man

hat sie lieber durch Tonnengewölbe ersetzt und ebensolche an die beiden seitlichen Tragbögen der Kuppel angelegt. So entsteht innerhalb der vierseitigen Umfassung ein Tonnenkreuz mit Vierungskuppel, wie wir es schon am Mausoleum der Placidia fanden, nur daß die Kuppel jetzt vervollkommnet ist. Die Tonnengewölbe können als Fortsetzung der Tragbögen gelten; ein in seiner Art unübertreffliches Schema, das in der abendländischen Renaissance zu höchsten Ehren kommen sollte.

Wir finden es zuerst an der Sophienkirche zu Thessalonich (Abb. 79. 80), welche bis an Justinians Zeit hinaufzureichen scheint.

Sie ist offenbar eine bescheidenere Nachahmung der hauptstädtischen Hagia Sophia, noch in den ernsten und schwerfälligen Formen der oströmischen Baukunst gehalten, aber urbildlich für das hochbyzantinische System des Tonnenkreuzes unterhalb der Kuppel. Der Narthex setzt sich, gleichfalls hier zum erstenmal, seitenschiffartig um die Ecken fort. An die Ostseite stößt ein Altarhaus mit zwei Nebenräumen; alles typisch für den Kirchenbau der späteren Griechen. Recht stattlich muß die Vorderansicht wirken dank der doppelten Arkadenreihe des äußeren und des zweistöckigen inneren Narthex. Der Esonarthex ist bei den Griechen liturgisch nötig. Exonarthex heißt die vom Atrium beibehaltene Portik.

Bei vierseitiger Umfassung, wie sie seit Justinian auch beim Kuppelbau die Regel bildet, bleiben neben dem Kreuz vier Eckräume. Man hat sehr bald erkannt, daß diese, wenn mit Kuppeln überwölbt, wie Strebepfeiler für die Kuppel wirken. So findet man es erstmals bei einigen kleinasiatischen Kirchen, worunter die Urkirche des großen Heiligen Nikolaus zu Myra (Abb. 81) wohl die größte Bedeutung gehabt hat. Auch durch Klarheit des Plans und Aufbaus ist sie ausgezeichnet. Die Eckkuppelräume dienen hier als Pastophorien.

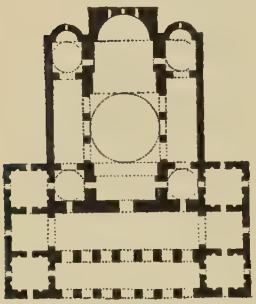


Abb. 81. Grundriß der Nikolauskirche in Myra.

Längstonnen statt der Eckkuppeln sind in der Klosterkirche von Skripu (Orchomenos in Böotien) vom Jahr 873 beibehalten: die reine Form der Cylinderkirche.

Unter Justinian ist auch der Typus der Kreuzkirche mit fünf Kuppeln entstanden, am Umbau der Apostelkirche zu Konstantinopel.

Leider sind wir für diesen ebenfalls epochemachenden Bau auf die Nachrichten angewiesen, die vom Altertum hinterlassen sind. Der konstantinische, schon von Theodosius wiederhergestellte Bau war der Erneuerung bedürftig. Beim Neubau behielt man die alte Planform bei, nur daß der vordere Kreuzarm verlängert wurde. Aber der Bau sollte nun kuppelgewölbt werden; die Kuppel war einmal das Schlagwort der justinianischen Architektur. Man gab nun statt Tonnengewölben auch den Kreuzarmen je eine Kuppel. Die Hauptkuppel auf der Vierung wurde durch eine Trommel mit Fensterkranz hervorgehoben. Darunter stand — ausnahmsweise — der Altar. Seitliche Säulengänge (Schiffe) waren wohl schon vom Urbau her gegeben; sie mochten jetzt zum Emporeneinbau verwendet werden.

Von Justinian selbst noch wurde nach diesem Muster eine Johanniskirche zu Ephesus erbaut, deren Trümmer heute weithin den Erdboden bedecken. Später, unter Basilius I., die sogen. „Neue Kirche“ (Nea) in Konstantinopel. Heute giebt die Markuskirche in Venedig noch eine Anschauung dieses Typus. Das Neue war die Kuppelreihe: eigentlich ein Abfall vom reinen Sinn des Kuppelbaus, der für einen Einzelraum gedacht ist. Zu Reihen verbunden, macht sie nicht etwa wie Kreuzgewölbe den Eindruck fortleitender Verbindung, sondern der Abteilung. Allein eben dadurch giebt die Kuppelreihe einen wahrhaft großartigen Rhythmus. Sie ist auch immer wieder, namentlich im Abendland, nach dem Vorgang von S. Marco im Kirchenbau aufgenommen worden.

Mit minderer Berechtigung findet man sie auch auf den einfachen Langbau ohne Centralbau übertragen an der Irenenkirche zu Konstantinopel, die von Justinian und wieder von Leo dem Isaurier erneuert wurde.

B. Bildkunst.

I. Der altkirchliche Bilderkreis.

In dem Zeitraum von Konstantin auf Justinian und Gregor d. Gr. sind die Grundlagen der christlichen Ikonographie geschaffen worden, die bis heute für die religiöse Kunst der Christenheit mehr oder weniger maßgebend sind, die Typen für die Darstellung der heiligen Personen sowohl als der biblischen Geschichten und Visionen.

Die Meinungen über Kunst in Kirche und Gemeinde sind in der Reichskirche bald beinahe wieder in die Linie der antiken Anschauungen eingerückt. Bekämpft wird sie doch auch von gut kirchlicher Seite, wie von Epiphanius. Um 305 hat eine spanische Kirchenversammlung, zu Elvira, die Bilder in den Kirchen verboten, damit nicht an den Wänden stehe, was verehrt und angebetet wird.

Gern rufen jetzt geistliche Redner die Kunst des Malers auf zum Preis der Glaubenshelden. Die Bilder aus der biblischen Geschichte in den Kirchen werden von Kirchenlehrern und Kirchenfürsten warm empfohlen als Bibel für die Ungebildeten. Die biblischen Geschichten sollten zur Betrachtung und zum Gebet anregen, wie Paulinus darlegt: Bei der Schöpfung bitte ich, daß ich nicht der irdische Adam bleibe, sondern erneuert werden möge. U. s. w.

Quelle der Kunstvorstellungen ist in der alten Kirche noch fast durchaus die Bibel. Von ihr hängt alle religiöse Litteratur der christlichen Welt ab, die Kunstpoesie eines Prudentius und Juvencus ebensogut als die naive Romandichtung der apokryphen Evangelien und Apostellegenden. Die Legende hat sogar die biblischen Vorstellungen der Theologen, selbst eines Hieronymus, beeinflußt trotz den kirchlichen Verwerfungsurteilen.

Die Märtyrerlegenden spielen im Vergleich zur mittelalterlichen Kunst noch keine große Rolle. Die Schilderungen bei Predigern und Dichtern beweisen zwar, daß die christliche Kunst schon im 4. Jahrhundert vor Darstellung von Martyrien, sogar grausigen, nicht zurückschreckte. Und es sind auch Denkmäler dieser Art erhalten. Von Schilderungen zeitgeschichtlicher Mirakel wird ebenfalls schon berichtet.

Zu den biblischen Martyrienbildern von Christus, Stephanus, Petrus und Paulus (ihre Verhaftungen u. a.) und ihren alttestamentlichen Vorläufern (Daniel, Sadrach, Mesach, Abednego u. a.) kommen die legendarischen von Nereus und Achilleus (auf einer Ciboriumssäule aus S. Petronilla, 5. Jahrh.), von zwei römischen Christen und einer Christin (im Haus der Heiligen Johannes und Paulus, 4. –5. Jahrh.), Laurentius (auf einer bleiernen Medaille des 5. oder 6. Jahrhunderts), und nach schriftlichen Quellen die des Hippolytus, Cassian, Theodorus, Barlaam, der Felicitas und ihrer Söhne (vgl. die Märtyrerfamilie im 2. Buch der Makkabäer). Die Legende des hl. Martinus von Tours war schon zur Zeit des Venantius Fortunatus in verschiedenen Kirchen Galliens und Italiens cyklisch geschildert.

Auf einem Goldglas ist das Martyrium des Propheten Jesaias nach jüdischer Sage abgebildet, wie er bei lebendigem Leib zersägt wird.

Zahlreich sind die Darstellungen verklärter Märtyrer im Himmel, vorzüglich der römischen, dann des ägyptischen Mennas u. s. w. Sie stehen betend im Paradies. Christus setzt ihnen die Krone des ewigen Lebens auf, oder sie haben dieselbe schon empfangen und bringen sie wieder dem Herrn dar.

Die Predigt, die im 4. und 5. Jahrhundert klassische Kunsthöhe erreicht, hat wohl gelegentlich die Bildner beeinflußt. Höher ist der Einfluß der religiösen Unterweisung (Katechismus) und der Liturgie zu schätzen. An kirchliche Leitung ist nur etwa bei der Kirchenmalerei zu denken; anders bei den Griechen seit dem Bilderstreit.

Manche Bischöfe, wie Paulinus von Nola, beschäftigten sich angelegentlich mit diesen Dingen. Einige römische Versinschriften für Kirchenbilder zeigen, daß die Kunst auch manchmal schon dazu mißbraucht wurde, abweichende Glaubensmeinungen zu brandmarken. Gewöhnlich ging es doch wohl harmloser zu, wie in der Erzählung des Gregor von Tours von der Bischofsgattin, die, mit dem Buche in der Hand, den Malern die Historien angab, die sie in einer Kirche zu Clermont auf Kosten der Matrone schildern sollten.

Theologische Bildung verrät sich in gewissen klösterlichen Buchmalereien.

Die siegreiche Kirche feiert überall in Wort und Bild den Triumph Christi. Außerdem spiegeln die neuaufkommenden Repräsentationsbilder allemal die jüngste dogmatische Arbeit der Kirche wider: im 4. Jahrhundert seine ewige Gottheit und das Geheimnis der Dreieinigkeit, im 5. das Wunder der Menschwerdung des Logos und die Würde der „Mutter Gottes", im 6. noch das Rätsel vom Leiden des Gottmenschen.

Die Erwartung von der Wiederkunft des Herrn ist nicht mehr so gespannt wie in der unterdrückten Kirche, aber ihre Macht über die Gemüter hat sie nicht verloren, und sie hebt sich wieder beim Verfall und Untergang des römischen Reichs.

Doch die zur Weltmacht gelangte Kirche besinnt sich nun auch auf ihre heroische Vergangenheit und hat Muße, deren Andenken zu pflegen. Eusebius schreibt die Geschichte der Kirche. Hieronymus vermittelt der lateinischen Welt, abschließend, wie nachmals Luther dem deutschen Volk, die Urquellen des Christenglaubens. Die Bedeutung seines Werkes für die historische Kunst des Abendlandes kann nicht zu hoch angeschlagen werden. In der Verehrung der Märtyrer mischt sich die krankhaft gesteigerte Pietät der Epigonen mit dem klassischen Heroenkultus und anderem antiken Aberglauben. Man wünscht Andenken und echte, treue Bildnisse von den Heiligen zu haben, und man findet sie. Der Bilderkultus war dem griechischen und römischen Volk in Fleisch und Blut übergegangen; in der christlichen Volksreligion ist er bald so mächtig als er jemals in der heidnischen gewesen. Manche Kirchenlehrer, wie Augustin, protestieren dagegen noch im 4. und im 5. Jahrhundert; andere fordern zur Verehrung der Heiligenbilder auf, so die drei großen Kappadocier, Chrysostomus und Cyrill von Alexandrien. Später kommt im griechischen und fränkischen Reich eine mächtige Reaktion, die doch nur eine Episode darstellt. Die christliche Kunst verdankt der Heiligenverehrung und dem Bilderdienst eine Fülle bedeutender Idealbildnisse.

Mit alledem rückt an die Stelle der naiv-symbolischen Schilderei der Katakomben eine andere, die den durchgreifenden Fortschritt vom Urchristlichen zum Altchristlichen nicht verleugnet. Diese neue Kunst ist erst recht historische Kunst, und zugleich ist sie, wenigstens in gewissen Zweigen, kirchliche Kunst, öffentlich und amtlich, lehrhaft und zuweilen dogmatisch befangen, ceremoniell und traditionell, aber auch monumental, d. i. dekorativ im großen Stil.

Die altkirchliche Kunst ist der urchristlichen in vielen Stücken entgegengesetzt, doch hat sich ihre Entwicklung an die ältere angeschlossen. Die Bildnerei der Sarkophage läßt den Übergang erkennen von der symbolischen oder paradoliſchen, auf das Grab bezogenen Auffassung der biblischen Geschichten zur historischen und die Erweiterung des alten Bilderkreises zu einer umfassenden biblischen Geschichte, wie sie in der Kirchenmalerei und Bibelillustration erstrebt wird.

Die Kleinkünste, denen eine für die Zustände in der damaligen katholischen Welt bezeichnende Mode vorschrieb, auch das häusliche Luxusgerät, Schmucksachen und Kleider mit biblischen Bildern zu verzieren, mengen in mehr oder weniger gedankenloser Weise alte und neuere Typen und versuchen sich gelegentlich auch in symbolischen Spielereien.

Mit der Auffassung der Gegenstände ändert sich auch das Verhältnis zur Natur, der bildnerische Stil. Eine idyllisch-dekorative und symbolisierende Kunst, wie die der Katakomben, spielt mit der Natur wie mit dem historischen Gegenstand. Die neue Kunst verfuhr als historische realistisch, ausmalend, als monumentale wieder stilistisch, vereinfachend; durch dogmatische Tendenzen ließ sie sich zu einseitigem Idealismus, zu unkünstlerischer Nichtbeachtung der Wirklichkeit und Lebenswahrheit oder auch zur Vernachlässigung der Formschönheit verleiten. Dazu kam der Byzantinismus, als geistige Verfassung des Zeitalters verstanden, die Unfreiheit gegenüber den bestehenden und überlieferten Autoritäten; äußerer Druck und eigene Gedankenarmut bewirkten, daß die altkirchlichen Kunsttypen schließlich erstarrten zu Schematen, von denen die orientalische Kirche sich bis auf den heutigen Tag nicht mehr befreit hat.

An Bildwerken aus dem 4. Jahrhundert, christlichen und profanen, fällt eine ungemeine, oft übertriebene Lebhaftigkeit der Bewegungen und Gebärden auf. Sie wird dann in der karolingischen Renaissance nachgeahmt, anscheinend auch schon im Zeitalter Justinians manchmal.

Im 6. Jahrhundert wird die altkirchliche Ikonographie sowohl der Heiligenbildnisse als der biblischen Geschichten im wesentlichen fertig. Was die nachfolgende Zeit bis zum Ausgang des christlichen Altertums hinzubringt, ist meist apokryphen Quellen entnommen und atmet den Geist des Mittelalters. Wie die heiligen Personen und Geschichten in griechischen Denkmälern aus der Zeit Justinians abgebildet sind, so beschreibt sie vielfach noch das moderne Malerbuch der Athos-Mönche, und so haben auch die Bahnbrecher der italienischen Renaissance sie noch geschildert.

Morgenland und Abendland haben bis zur Kirchenspaltung in der Hauptsache dieselben Typen und bleiben in regem Austausch, wobei allerdings zuerst Rom, dann, nach dessen Fall, der Orient, Syrien und Byzanz führend erscheint.

Von Eigentümlichkeiten der arianischen Kirche hat die Kunstarchäologie nichts zu berichten, die Denkmäler der schismatischen Kirchen im Morgenland sind zu wenig erforscht, wo nicht verschwunden. Das durch sein monophysitisches Bekenntnis isolierte koptische Christenvolk hat altägyptische Sinnbilder neben christlichen verwendet, wie es auch sonst Bräuche aus der nationalen Religion bewahrt hat.

Das Verhältnis zur klassischen Antike ist in der altkirchlichen Kunst fast noch ein engeres, jedenfalls seit dem Sturz des Heidentums ein unbefangeneres als in der urchristlichen. Wie die Vertreter der christlichen Dichtung und Wissenschaft, ein Prudentius, ein Augustinus, sich als rechtmäßige Erben und Nachfolger der Klassiker fühlten, so offenbar auch die Künstler in der christlich-römischen Welt. Ob das Christentum den Untergang des antiken Geisteslebens beschleunigt oder aufgehalten hat, ist hier nicht zu erörtern. Dem Greisenalter wäre die antike Welt auf keinen Fall entgangen. Die Statuen aus den geschlossenen Tempeln der alten Götter wurden eine Schule der christlichen Bildner; sie waren in Konstantinopel und sonst auf öffentlichen Plätzen aufgestellt. Kaiserliche Privilegien sollten die Kunst fördern. Einige Kunstzweige, wie das Mosaik und die Buchmalerei, von den Goldgläsern nicht zu reden, haben sogar erst in der christlichen Periode ihre höchste Blüte, auch in technischer Hinsicht, erreicht.

Die Wandlung von der antiken zur byzantinischen Kunstweise war eine innere Notwendigkeit und konnte durch keine Schulvorschriften und Vorbilder abgewendet werden.

1. Ikonographie der biblischen Geschichte.

Die ganze Bibel Alten und Neuen Testaments gilt der kirchlichen Theologie als einheitliche Geschichte des Heils. Darum kann die altkirchliche Kunst den präexistenten Christus als den ewigen Logos an Jahvehs Stelle in alttestamentlichen Scenen auftreten lassen (s. unten). Darum auch stellt sie gewisse Scenen aus der Geschichte Israels solchen aus der Geschichte Jesu Christi und seiner Apostel gegenüber als Vorzeichen. Diese Typologie, im Grund ein Stück alexandrinischer Gelehrsamkeit, ist schon im Neuen Testament angebahnt (Matth. 12, 40: Jonas; Joh. 3, 14 f.: eherne Schlange). Manche Erzählung der Evangelien mag durch ein alttestamentliches Vorbild beeinflußt sein. Den klassischen Ausdruck für diese dogmatisch-allegorische Geschichtsbetrachtung hat Augustin gefunden: In veteri testamento novum latet, in novo vetus patet. So fand man in beiden Geschichtsreihen gegenseitige Beziehungen, ein Lieblingsgegenstand der Predigt. Die altkirchliche Kunst kam solcher Typologie entgegen mit der Raumsymbolik der monumentalen Dekoration der Basilika mit ihren Gegenwänden. Auch in der profanen Kunst des Altertums hat diese Raumsymbolik ähnliche Gegenüberstellungen, historische Doppelreihen hervorgerufen.

Die dem Elpidius Rusticus (6. Jahrh.) zugeschriebenen Verse ergeben folgende typologische Doppelreihe biblischer Historien: Eva vom Teufel verführt — Verkündigung des Engels an Maria. Austreibung der Ureltern aus dem Paradies — Aufnahme des Schächers ins Paradies. Noah nimmt alle Arten der Tiere in die Arche — Petri Vision von den reinen und unreinen Tieren. Sprachverwirrung am Turmbau zu Babel — Pfingstwunder. Joseph von seinen Brüdern verkauft — Christus von Judas verkauft. Abraham führt seinen Sohn zum Opfertod — Christus wird zur Kreuzigung geführt. Wachtelfang und Mannaregen in der Wüste — Brotvermehrungswunder Christi. Gesetzgebung am Sinai — Christi Bergpredigt.

In der Pauluskirche zu Jarrow in England ließ Abt Benedikt (nach Bedas Bericht) eine „concordia“ an die Wände malen, worin u. a. Isaaks Gang zur Opferung der Kreuztragung und die eherne Schlange in der Wüste der Kreuzigung Christi gegenübergestellt war.

Ein eigentümliches Mittel erzählender Schilderung hat die altchristliche und mittelalterliche Kunst von der hellenistisch-römischen geerbt: die (von Wickhoff so genannte) kontinuierende Schilderung, die in dem Rahmen eines Bildes und vor einem gemeinschaftlichen Hintergrund mehrere aufeinanderfolgende Vorgänge zusammenfaßt, während die neuere Kunst regelmäßig einen einzigen, den sogen. fruchtbaren Augenblick festhält. Diese primitive, die redende Kunst nachahmende Art der Schilderung ist wohl eine Variation der erzählenden Bilderreihen, wie sie das Altertum in Bilderchroniken verschiedener Form (Rollen, Tafeln, Schilde) kannte und auf die Bilderbibeln vererbte. Da ist gewöhnlich die Bildseite in mehrere horizontale Streifen eingeteilt, in denen sich die Schilderung von links nach rechts und von oben nach unten hinzieht, wie der Schrifttext in den Zeilen.

Der Gegenstand eines Traumes wird neben der Gestalt des Träumenden abgebildet. Der Inhalt einer Rede, einer Erzählung, eines Befehls wird wie ein wirklicher Vorgang geschildert. So auch die Parabeln Jesu, die Visionen der Propheten und der Apokalypse. Und umgekehrt ist manchmal einem Geschichtsbild die Figur des Autors beigegeben, der die Sache erzählt; oder des Propheten, der zum voraus darauf hingewiesen hat.

Man staunt bei der Durchsicht der Denkmäler und der Nachrichten, welche Fülle von historischem Stoff die altkirchliche Bildnerei dem Alten Testament (einschließlich gewisser Apokryphen) entnommen hat. Die geschichtlichen Bücher sind so ziemlich ausgeschöpft; doch selbst Schriften wie die Propheten und der Psalter haben dramatische Scenen geliefert.

Natürlich ist der Geist und Ton, in dem sie illustriert werden, ein ganz anderer als der, in dem sie Jahrhunderte zuvor geschrieben sind. Die Geschichten der Erzväter und der Helden und Könige Israels werden in die Formen der spätrömischen oder frühbyzantinischen Welt übertragen. Da werden die Cherubim zu Genien und die biblische Landschaft bevölkert sich mit klassischen Naturgottheiten und Schutzgeistern.

Die geschichtlichen Bücher des Alten Testaments werden bei der Bibelillustration und in der monumentalen Kunst zunächst und gewöhnlich eben als Geschichtserzählung aufgefaßt, und zwar mit erstaunlicher, echt antiker Unbefangenheit. Was man aus ihnen schöpft, sind heroische Scenen oder noch lieber patriarchalische Idyllen. Gewisse Bilder, wie die Opfer Abels, Melchisedeks und Abrahams, desselben Gastmahl, die Berufung Mose, die Gesetzgebung am Sinai, Jesaias Vision vom Immanuel und Ezechiels von der Auferstehung der Toten u. s. w., erlangen doch bald eine ständige dogmatisch-allegorische Bedeutung, abgesehen von gelegentlichen Auslegungen anderer Historien in ähnlichem Sinn.

Das Neue Testament giebt im Leben Jesu von der Verkündigung des Engels an Maria bis zur Himmelfahrt und sozusagen bis zu seiner Wiederkunft, und in seinen Parabeln, in den Thaten der Apostel und den Zukunftsbildern der Apokalypse eine Fülle von Stoff für historische Kunst.

Das kirchliche Perikopen-System macht sich gegen Ausgang des Altertums in der lateinischen Kunst geltend in der Wahl und Reihenfolge der Historien und bei einigen auch in der Wiedergabe nach dem einen oder andern Evangelium. Die römische Perikopenordnung, der sogen. comes, seit der Zeit Gregors d. Gr. sicher nachweisbar, bevorzugt für die Passionsgeschichte das vierte Evangelium, so dann auch die frühmittelalterliche Kunst.

Ein Einfluß der Liturgie auf die Ikonographie der biblischen Geschichte äußert sich in der kirchlichen Kunst der Griechen bei gewissen Festevangelien, indem Züge aus den liturgischen Texten des Tages, etwa einem Psalm oder auch einem nichtbiblischen Hymnus, aufgenommen werden.

So ist z. B. der Flußgott Jordan wahrscheinlich dadurch in die Scene der Taufe Christi hineingekommen, daß bei der Taufhandlung der 114. Psalm vorgetragen zu werden pflegte.

Der 148. Psalm, der bei der täglichen Andacht der regulierten Geistlichen gebetet wurde, gab deshalb den Gedankenstoff zur Dekoration eines bischöflichen Speisesaals in Ravenna um 460 mit einer Schilderung, wie sie noch dem modernen Malerbuch der Athos-Mönche geläufig ist.

Beim griechischen Weltgerichtsbild werden wir Züge finden, die aus einem Hymnus geschöpft sind.

Wichtiger ist der Einfluß der neutestamentlichen Apokryphenlitteratur auf die evangelische und apostolische Geschichte in der altkirchlichen Kunst. Sie liefert nicht nur neue Scenen namentlich zur Kindheitsgeschichte Jesu und zu seiner Vorgeschichte, nämlich der Legende von Maria und Joseph und vom kleinen Johannes d. T., sondern sie bereichert auch die Schilderung gewisser biblischer Geschichten, wie der Verkündigung an Maria, der Geburt Christi, der Kreuzigung, der Höllenfahrt, mit mehr oder weniger sinnigen Zügen, die den Bildnern als realistische Nebenmotive willkommen waren.

Das kirchliche Glaubensbekenntnis hat ohne Zweifel die Auswahl der Hauptthatsachen des Heils zu monumentaler Darstellung beeinflußt; wahrscheinlich sogar die Auffassung gewisser Geschichten, wie der Himmelfahrt. (Es handelt sich um die von Rufinus um 400 bezeugte altrömische Fassung.)

Mit einiger Sicherheit läßt sich der antike Bibelbilderkreis ergänzen aus demjenigen des Mittelalters, und zwar die lateinische Überlieferung aus der karolingischen, die griechische aus der byzantinischen Renaissance.

Von den verschiedenen Gattungen der Bilddenkmäler zeigen die Sarkophage und die Goldgläser am meisten Typisches, die Buchmalerei am meisten individuelle, freie Auffassung.

Biblische Historien, die in der altkirchlichen Kunst eine typische Darstellung gefunden haben, sind folgende: Der Sündenfall, wie in der Katakombenmalerei. Der Putz der Eva auf Goldgläsern hat wohl keinen tieferen Sinn. Die Erschaffung der Menschen zu schildern, ist von Sargbildhauern versucht worden im Anschluß an Prometheusdarstellungen der Antike. Typisch ist die Zuweisung der Arbeit an Sarkophagen. Christus steht wie ein Ehestifter zwischen den Ureltern und übergiebt dem Mann eine Garbe, der Frau ein Lamm. So verwandelt die Kunst Fluch in Segen. Die beiden Embleme sind offenbar dem Opfer Kains und Abels entnommen; im übrigen ist die Quelle dieser Vorstellung unbekannt. Die Gaben der beiden Brüder nimmt an Sarkophagen Gott selbst entgegen, ohne Kain zu verschmähen; die Erinnerung an heidnische Opferscenen scheint absichtlich vermieden. Noahs Rettung in der Arche bleibt typisch, wird aber malerisch erweitert. Ebenso bleibt Abrahams Opfer typisch. Sein Gastmahl mit den drei Engeln wurde vielleicht insgemein schon wie von manchen Schriftgelehrten auf die göttliche Dreifaltigkeit bezogen. Unzweifelhaft ist die Begegnung Abrahams mit Melchisedek in der Kunst auf das Abendmahlsopfer gedeutet worden. Als erbaulicher Unterhaltungsstoff ist die ganze Erzvätergeschichte bis auf Moses der kirchlichen wie der häuslichen Kunst geläufig. Joseph erscheint auf Goldgläsern typisch, in der Grube stehend mit gekreuzten Armen, ein Vorzeichen auf das Leiden Christi. Aus dem Leben Mose bleiben typisch die Berufung, der Empfang des Gesetzes, das Quellwunder. Hinzu kommt der Durchzug Israels durch das Rote Meer, der Mannaregen und der Wachtelfang. Die Schilderung des Quellwunders wird an Sarkophagen nicht nur erweitert durch die Figuren trinkender Juden, sondern auch durch die vorhergehende Scene, wie der Führer von dem murrenden Volk bedrängt wird, ein Gegenstück zu den neutestamentlichen Martyrien Christi, Pauli und Petri. Dazu kommen mannigfache Schilderungen aus seinem Leben, die in diesem oder jenem Kunstzweig original auftreten. Die künstlerisch bedeutsamste behandelt den Untergang des Pharao.

Aus der Geschichte Josuas finden sich typisch auf Thonlampen die beiden Kundschafter mit der großen Traube aus dem Land der Verheißung. Die kriegerische Historie von Josua war in Bilderrollen und Mosaiken illustriert, wie auch die Thaten der Könige Israels.

David bleibt in der Gräberkunst und sonst typisch als Kämpfer gegen Goliath. In Psaltern war er, wie es scheint, gern auf dem Titel dargestellt als Sänger mit seinen Chören.

Elias Himmelfahrt, auf Sarkophagen wie in Katakombenbildern. Elisa empfängt ehrerbietigst den Mantel. Am Boden erscheint der personifizierte Jordan.

Aus dem Leben des Jesaias wird die Geschichte von der Krankheit des Königs Hiskias und dem Sonnenzeiger auf einem Goldglas vorgeführt. Daneben sein Martyrium nach jüdischer Sage: wie er lebendig zersägt wird. Ezechiels Geschichte von der Totenauferweckung begegnet uns in der Gräberkunst dieser zweiten Periode. Der Prophet berührt mit einem Stab die Leichname.

Die Geschichten von Hiob, Jonas, Daniel, den Männern im Feuerofen, Susanna, Tobias sind immer noch beliebt, nur wird die Schilderung ausführlicher als in der

Katakombenmalerei. Bei den Dreien im Feuerofen erscheint noch ein Vierter, der Engel; manchmal auch außerhalb der König. Dem Daniel in der Löwengrube bringt Habakuk, von einem Engel oder der Hand Gottes hergetragen, die Speise. Neben dem aussätzigen Hiob treten seine Freunde auf und seine Frau, die ihm, die Nase zuhaltend, an einem Stock die Speise reicht. Zum Danielcyklus kommt die Scene hinzu, wie er dem Drachen zu Babel den Pechkuchen reicht.

Eine lange Reihe von vereinzelten Illustrationen alttestamentlicher Geschichten ließe sich aus den Kunstdenkmälern und Überlieferungen vom 4. bis 8. Jahrhundert zusammenstellen. Sie würde der Bibelkenntnis der alten katholischen Gemeinden ein ehrenvolles Zeugnis ausstellen.

Aus dem Neuen Testament liefert natürlich das Leben Jesu den größten Teil der Bilderfolge: seine wunderbare Menschwerdung und Jugend bis zur Taufe; Thaten und Reden; sein Leiden und seine Erscheinungen nach der Auferstehung ergeben besondere Gruppen.

Bei der Verkündigung kommen aus apokrypher Quelle (dem Evangelium des Pseudo-Matthäus von der Kindheit des Heilands) die Motive, daß Maria spinnt oder Wasser holt; beides als Jungfrau vom Tempel. Aus apokrypher Quelle stammt ferner ihre Vermählung mit Joseph und dessen vorhergehender Traum; und ihre Prüfung durch das Fluchwasser, das sie trinken muß. Auch die biblische Reise des Paars nach Bethlehem wird apokryphisch ausgeschmückt, ein Engel macht den Führer.

Abb. 82. Epiphania. Sarkophagdeckel des 4. Jahrhunderts im Lateran-Museum (Nr. 199).

Die Weihnachtsgeschichte ist ursprünglich nur durch die Anbetung der Weisen vertreten. Dann, seit dem 4. Jahrhundert, wird das neugeborene Kind in seinen Windeln und in seiner Krippe dargestellt, wie es von den Hirten angestaunt wird (Abb. 82).

Oben steht der Stern. Maria sitzt beiseite, und auch Joseph, wenn er vorkommt, ist auf die Seite gestellt. Ochs und Esel schauen auf das Wunderkind. Sie stammen aus dem apokryphen Kindheitsevangelium, das an Stellen bei Propheten (Habak. 3, 17; Jes. 1, 3) anknüpft. Ein Strohdach bezeichnet etwa den Stall. (Die spätere griechische Kunst versetzt den Vorgang in eine Grotte, wie schon Justin, wegen Jes. 33, 16 [LXX] und das Vorevangelium Jakobi; so auch die Sage in Bethlehem selbst, in die Grotte unter der Marienkirche.)

Später wird die Schilderung wieder auf Grund der Legende realistischer. Maria liegt als Wöchnerin darnieder. Joseph scheint in Zweifel versunken, später auch gebrechlich von Gestalt. Das Kind wird gebadet. Die ungläubige Hebamme Salome wird bestraft oder wieder geheilt. Die Verkündigung an die Hirten giebt der Scene die beliebte idyllische Stimmung.

Die an die Geburt anschließenden weiteren Vorgänge, wie die Magier vor Herodes, das Reinigungsopfer, die Flucht nach Ägypten nebst apokryphen Episoden, der bethlehemitische Kindermord und die apokryphe Rettung der Elisabeth mit dem kleinen Johannes, sind in der historischen Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts aufgenommen.

Die Auffassung der Magier als Könige (wegen Jes. 60) taucht in der Litteratur im 6. Jahrhundert auf (in einer dem Cäsarius von Arles zugeschriebenen Predigt); in der altkirchlichen Kunst erst ganz spät. Ebenso die Unterscheidung nach Lebensaltern.

Der Kindermord zu Bethlehem dürfte durch den schönen Hymnus des Prudentius (Flores martyrum) der Kunst mundgerecht geworden sein. Man sieht dabei in der Regel den thronenden Herodes, wie er den Befehl erteilt, und daneben die Ausführung (Abb. 83).

Der zwölfjährige Jesus im Tempel inmitten der Schriftgelehrten ist nicht nachgewiesen.

Zur Kindheitsgeschichte Christi zählt auch die Geschichte von der Geburt des Täufers. Das Bindeglied ist der Besuch Marias bei Elisabeth, die sogen. Heimsuchung (Abb. 84). Zur Vorgeschichte des Täufers gehört die Verkündigung an Zacharias, seine Stummheit und Heilung und die Rettung des Knaben mit seiner Mutter beim Kindermord des Herodes.

Die Darstellung der Taufe Christi ist der Katakombenmalerei gegenüber in der historischen Kunst erweitert durch die Figuren des Jordan und (seit dem 6. Jahrhundert) der dienenden Engel, welche Diakonendienste thun (Abb. 85).

Abb. 83. Der Kindermord. Von einem Sarkophagdeckel von S. Maximin.

Die Wunderthaten Christi sind fast alle aufgegriffen. Diejenigen aus dem Cyklus der Katakomben und der Sarkophage spielen auch im historischen Bilderkreis der Kirchenmalerei noch eine bevorzugte Rolle, und zwar eine dogmatische, als Erweise der göttlichen Macht und Herrlichkeit Christi.

Man findet die Heilungen verschiedener Blinder, Aussätziger, Besessener, des Wassersüchtigen, des Taubstummen, der Gichtbrüchigen von Bethesda und Kapernaum; die blutflüssige Frau und die kananitische Mutter; auch den Hauptmann von Kapernaum und die Schwiegermutter des Petrus. Die Auferweckungen des Lazarus, der Tochter des Jairus und des Jünglings zu Nain, die Speisungs- und das Weinwunder, den wunderbaren Fischzug und das Wandeln auf dem See mit dem sinkenden Petrus.

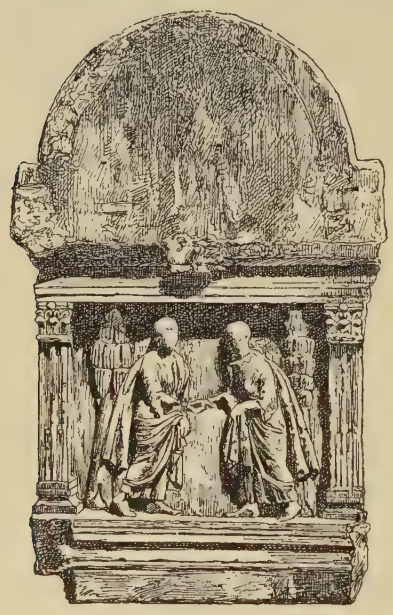


Abb. 84. Heimsuchung. Sarkophag in Ravenna.

Bei den Speisungswundern berührt Christus manchmal mit beiden Händen segnend Brote und Fische, die ihm von zwei Jüngern dargereicht werden, vielleicht ein Abbild von der Segnung der Gaben durch den Priester beim hl. Abendmahl. Beim Weinwunder sind die vom Text gebotenen Figuren, Maria, die Aufwärter oder der Tafelmeister, der Bräutigam, die Tischgesellschaft eingeführt.

Die Scene der Auferweckung des Lazarus ist auf Sarkophagen erweitert durch die eine Schwester, welche zu den Füßen Jesu liegt oder seine Hand küßt, dann auch die andere und einige Jünger. In der griechischen Buchmalerei des 6. Jahrhunderts erscheint Volk; Männer, die dem Lazarus heraushelfen, auch einer, der die Nase zuhält. (Evang. von Rossano.)

Bei der Schilderung der Gleichnisse wird gern Christus in die Scene eingeführt. Er ist der gute Hirte (Mausoleum der Galla Placidia) und der die Böcke von den Schafen scheidet (Mosaik in Ravenna), der Bräutigam, der die klugen Jungfrauen ins Paradies einläßt (Wandmalerei in der Katakombe der hl. Cyriaca zu Rom, Evangeliarium von Rossano) und der barmherzige Samariter (Rossano).

Man begegnet ferner dem Zöllner und dem Pharisäer im Tempel. Hier mag sich die Samariterin am Brunnen und die Witwe mit dem Scherflein anreihen. Die

Segnung der Kinder ist dargestellt auf einem gallischen Sarkophag. Die Tempelreinigung (Rossano). Die Ehebrecherin wird genannt, im Bild ist sie von der Blutflüssigen, der Kananiterin und Magdalenerin (bei dem „Rühre mich nicht an") schwer zu unterscheiden.

Die Verklärung Jesu Christi: Älterer Typus: Christus steht zwischen Moses und Elias. Die drei Jünger liegen geblendet oder wie betäubt am Boden, in ähnlicher Gruppierung wie bei dem Gebet Jesu im Ölgarten und bei der Himmelfahrt nach dem älteren Typus jener Darstellung. Jüngerer Typus für die Verklärung, mittelgriechisch: Christus schwebt in einer Aureole, Strahlen gehen von ihm aus und treffen die Jünger, die davon niedergeworfen scheinen. Moses und Elias schweben als Halbfiguren neben Christus in der Luft.

Abb. 85. Taufe Christi. Kuppelmosaik im Baptisterium des Doms zu Ravenna.

Die Schilderung der Leidensgeschichte kommt seit dem 4. Jahrhundert auf (Abb. 86). Ein gewisser Doketismus, eine Scheu vor Darstellung der Wirklichkeit des Leidens Christi und seiner Erniedrigung, ist bis zum Ausgang des Altertums oft, doch nicht immer zu bemerken.

Abb. 86. Leidensgeschichte Christi. Sarkophag im Lateran-Museum (Nr. 171).

Den Einzug in Jerusalem schildern Sarkophage und eine Miniatur des 6. Jahrhunderts. Christus reitet, bei den Griechen meist nach Frauenart, auf dem Esel dem Thor von Jerusalem zu, gefolgt von seinen Jüngern. Knaben brechen Zweige von den Bäumen, welche sie erstiegen haben, und Männer ziehen ihre Kleider aus, um sie auf den Weg zu breiten (Evang. von Rossano). Zachäus auf dem Baum hat sich einigemal in dieses Einzugsbild verirrt.

Das Abendmahl Christi kann als Abschiedsmahl Jesu mit seinen Jüngern nebst Ankündigung des Verrats oder als erstes eucharistisches Mahl aufgefaßt werden. Die altkirchliche

Kunst kennt sowohl das historisch-dramatische als das rituell-ceremoniöse Abendmahlsbild. Die Andeutung des Verräters kann entweder nach Matthäus oder nach Johannes gegeben werden. Im ersten Fall langt Judas selbst in die Schüssel; im zweiten überreicht Christus dem Judas den Bissen. Die (unwürdige) Teilnahme des Judas am Mahl des Herrn heben Augustinus und Chrysostomus hervor.

Als Vorzeichen des Altarsakraments galten die Opfer Abels, Abrahams und Melchisedeks, das Gastmahl Abrahams und die Speisung Israels in der Wüste durch die Wachteln und das Manna, sowie das Quellwunder Mose. Aus dem Neuen Testament das Wunder zu Kana und die Speisungswunder und die Mahlzeiten des Auferstandenen mit den Jüngern in Jerusalem, in Emmaus und am See.

In den Kunstdarstellungen der historischen Scene ist Christus mit seinen Jüngern um den halbrunden Tisch gelagert, Christus am linken Ende des Lagers. Auf dem Tisch sind gewöhnlich Fische zu bemerken, eine Erinnerung an das alte eucharistische Symbol. In der Miniatur von Rossano greift Judas nach der Schüssel. Die Einsetzung des Abendmahls ist im Evangeliar zu Cambridge gemalt: Christus sitzt mitten hinter dem Tisch, hält in der linken Hand das Brot und segnet mit der rechten, vor ihm steht der Kelch. Rechts und links sind die Jünger, ungewiß, ob sitzend oder liegend und stehend, zu sehen. Oben in der Ecke eine Glocke, die zu läuten scheint. Das Zutischeliegen wurde schon im Frühmittelalter nicht mehr verstanden, darum auch nicht die Lage des Johannes an der Brust Jesu.

In den Evangeliarien von Rossano und von Zagba aus dem 6. Jahrhundert ist die Kommunion der Apostel ganz liturgisch dargestellt, und zwar gesondert in die Spendung des Kelches und diejenige des Brotes.

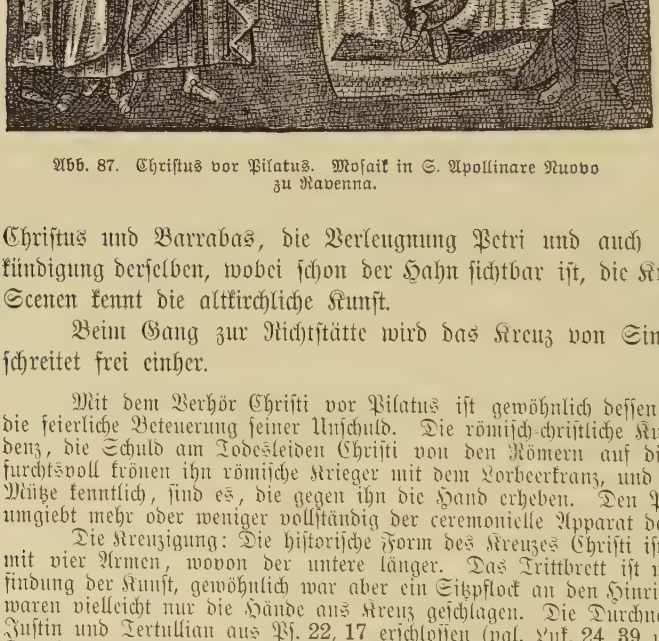


Abb. 87. Christus vor Pilatus. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

Die Fußwaschung ist, meist im Anschluß an das Abendmahl, auf Sarkophagen und in Miniaturen abgebildet. Beim Gebet Jesu am Ölberg sind meist, nach dem vierten Evangelium, die elf Jünger zugegen. Der Judaskuß und die Gefangennehmung, auch die Reue und das Ende des Verräters, Christus vor den Hohenpriestern, vor Herodes und Pilatus, Christus und Barrabas, die Verleugnung Petri und auch die vorhergegangene Ankündigung derselben, wobei schon der Hahn sichtbar ist, die Kreuztragung — alle diese Scenen kennt die altkirchliche Kunst.

Beim Gang zur Richtstätte wird das Kreuz von Simeon getragen, der Held schreitet frei einher.

Mit dem Verhör Christi vor Pilatus ist gewöhnlich dessen Händewaschung verbunden, die feierliche Beteuerung seiner Unschuld. Die römisch-christliche Kunst hat überhaupt die Tendenz, die Schuld am Todesleiden Christi von den Römern auf die Juden abzuwälzen. Ehrfurchtsvoll krönen ihn römische Krieger mit dem Lorbeerkranz, und Juden, an der barbarischen Mütze kenntlich, sind es, die gegen ihn die Hand erheben. Den Pilatus auf dem Richterstuhl umgiebt mehr oder weniger vollständig der ceremonielle Apparat der Kaiserzeit (Abb. 87).

Die Kreuzigung: Die historische Form des Kreuzes Christi ist wohl die sogen. lateinische mit vier Armen, wovon der untere länger. Das Trittbrett ist wohl nicht lediglich freie Erfindung der Kunst, gewöhnlich war aber ein Sitzpflock an den Hinrichtungskreuzen. Mit Nägeln waren vielleicht nur die Hände ans Kreuz geschlagen. Die Durchnagelung der Füße wird von Justin und Tertullian aus Ps. 22, 17 erschlossen (vgl. Luk. 24, 39 und dagegen Joh. 20, 25 ff.). Darüber, wieweit der Herr am Kreuz bekleidet gewesen sei, waren die Meinungen im Altertum geteilt. In den angeblichen Pilatusakten (Evangelium des Nikodemus) heißt die eine Lesart:

Sie zogen ihm die Kleider aus und gürteten ihn mit einem Leinentuch, die andere: sie zogen ihm einen Purpurschurz an. Gerne verbindet die alte Kunst mit der Kreuzigung unmittelbar die Auferstehung.

Die älteste Darstellung des Gekreuzigten, das sogen. Spottkruzifix, eine Wandkritzelei (Graffito) des 3. Jahrhunderts, aus einem Gemach des kaiserlichen Hofes auf dem Palatin, rührt von heidnischer Seite her. Die rohe Karikatur zeigt an einem niedrigen Kreuz, mit Trittbrett befestigt, einen Mann mit Eselskopf, dem ein am Boden stehender Mensch durch Kußhand seine Verehrung bezeugt. Beischrift: „Alexamenos betet seinen Gott an." Das Spottbild erklärt sich aus dem durch Tertullian zuerst bezeugten Wahn, daß die Christen einen Gott mit Eselsohren verehrten.

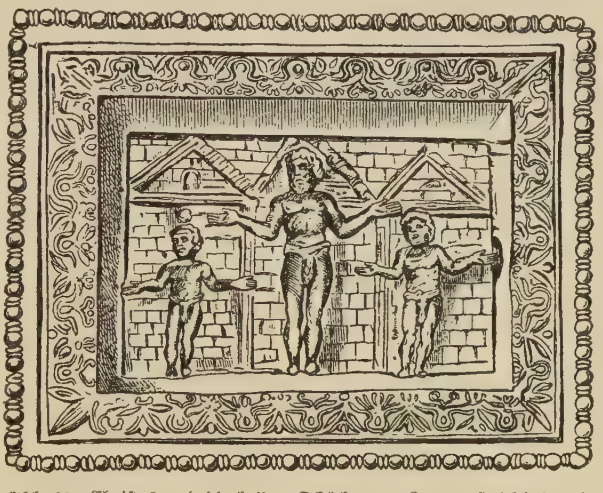


Abb. 88. Christus und die beiden Schächer am Kreuz. Holzschnitzerei an der Thür von S. Sabina zu Rom.

Die Schnitzerei an der Thür von S. Sabina zeigt Christus inmitten der kleiner gebildeten beiden Schächer am Kreuz. Alle nackt bis auf die Lendenbinde, auf dem Boden stehend, mit den Händen angenagelt. Im Hintergrund die Mauern und Giebel von Jerusalem (Abb. 88).

Die Kreuzigung Christi schildert sodann eine Elfenbeinschnitzerei des 5. Jahrhunderts auf dem mit drei anderen zusammengehörigen Passions-Täfelchen des Britischen Museums (Abb. 89). Christus, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, steht aufrecht am Kreuz, an dem er mit den Händen angenagelt ist. Die Inschrift rex jud ist oben am Bildrand angeschrieben. Zu seiner Rechten stehen unten Johannes und Maria; zu seiner Linken ein jüdischer Knecht, der ihm die Lanze in die Seite stieß. In dasselbe Bild ist als schauerliches Gegenstück der am Baum erhenkte Judas aufgenommen, unter dem der Beutel mit dem Blutgeld ausgeschüttet liegt.

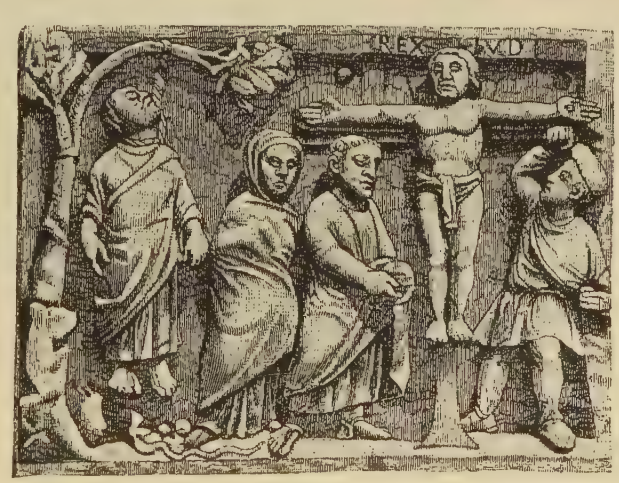


Abb. 89. Judas' Ende und Christus am Kreuz. Elfenbeinrelief im Britischen Museum.

Die Nacktheit des gekreuzigten Heilands fing im Frühmittelalter an, Anstoß zu erregen. Gregor von Tours bezeugt dies durch eine Bildersage, die an ein Kruzifixbild zu Narbonne um 593 anknüpft.

Die Miniatur der Kreuzigung (samt dem Osterbild) im syrischen Evangelienbuch des 6. Jahrhunderts zu Florenz (Abb. 90) ist neuerdings als mittelalterliche freie Wiederholung erkannt worden. Der Kriegsknecht Longinus aus den Pilatusakten, der dem gekreuzigten Christus mit dem Speer die rechte Seite öffnet, kommt übrigens auch sonst in der Kunst des ausgehenden Altertums vor. Ihm steht symmetrisch der Mann gegenüber, der den Essigschwamm hinaufreicht.

Einige Reliquien-Ölfläschchen oder Amulette zu Monza aus der Zeit Theodelindes zeigen Christus am Kreuz, in eine Tunika gekleidet. Bei ihm rechts und links verteilt zunächst zwei Kriegsknechte mit dem Speer und dem Schwamm und dann Maria und Johannes, gegen die geschichtliche Wahrscheinlichkeit getrennt voneinander, der Symmetrie zulieb. Am Fuß des Kreuzes knieen Adam und Eva. Eine alte Sage läßt Adam auf Golgatha begraben sein.

Die Ölfläschchen zu Monza, ebenfalls aus Theodolindes Zeit, zeigen nicht mehr den Gekreuzigten, sondern über dem leeren Kreuz das Brustbild Christi, dazu die beiden Schächer, an den Pfahl gebunden, und Sonne und Mond, auch anbetende Pilger. Das Kreuz an Stelle des Gekreuzigten ist ein Anzeichen der Kreuzverehrung.

So betont schon die altkirchliche Kunst als Vorläuferin der romanischen manchmal das ideale Moment in der Vorstellung des gekreuzigten Christus, entsprechend dem Dominus regnavit in ligno, das aus der Itala-Übersetzung zu Ps. 96, 10 in die Liturgie übergegangen ist.

Spätere Darstellungen zeigen deutlicher den ärmellosen Rock Christi, das sogen. Colobium, mit den beiden Besatzstreifen und das Fußbrett.

Abb. 90. Kreuzigung und Osterscenen. Mittelalterliche Miniatur im Evangelienbuch aus Zagba.

Die Kreuzabnahme und die Grablegung kennt die altkirchliche Kunst noch nicht.

Im Glaubensbekenntnis kommt vor der Auferstehung die Höllenfahrt Christi, auf Grund von 1 Petri 3, 19. Die altkirchliche Kunst hat diese Scene dargestellt nach dem apokryphen Nikodemus-Evangelium.

Die Auferstehung des Herrn, die keines Menschen Auge gesehen, wird in der altkirchlichen Kunst nicht dargestellt; wohl aber die nachfolgenden Erscheinungen.

An Sarkophagen ist sie angedeutet durch das zwischen schlafenden Wächtern aufgerichtete, mit dem Monogramm Christi im Siegeskranz bezeichnete und so dem Labarum Konstantins ähnliche Kreuz. Eine Elfenbeinschnitzerei des 4. Jahrhunderts zeigt die Grabkapelle mit den Wächtern. Davor sitzt ein Engel und spricht zu drei trauernden Frauen; ein Mosaik des 6. Jahrhunderts (S. Apollinare Nuovo in Ravenna) nur zwei Frauen, keine Wächter (Abb. 91).

Für Christi Himmelfahrt giebt es einen älteren Typus, der sich auf die Lateiner, und einen jüngeren, der sich auf die Griechen vererbt hat.

Dort schreitet Christus einen Berg hinan, gezogen von der Gotteshand, die er ergriffen hat. Das ist eine Illustration zum römischen Taufbekenntnis: ascendit.

Gregor d. Gr. betont, daß Christus aus eigener Gotteskraft emporgestiegen, nicht von Engeln emporgetragen worden sei. In der historischen Kunst des 6. Jahrhunderts, in der die Griechen tonangebend waren, wird Christus, in einer Glorie thronend, von Engeln emporgetragen; wahrscheinlich wegen Ps. 18, 11. (Eine Zwischenstufe bedeutet die Schnitzerei an der Thür von S. Sabina.) Die Apostel stehen unterhalb im Halbkreis oder Kreis, unter ihnen, am Ehrenplatz, Maria. Zwei Engel verkündigen (nach Apostg. 1) die Bedeutung des Vorgangs und die Wiederkunft des Herrn.

Scenen vom erhöhten Christus: Im Taufbekenntnis folgt auf die Himmelfahrt Christi das Sitzen zur Rechten des Vaters und die Wiederkunft zum Gericht über Lebende und Tote.

Abb. 91. Ostern. Mosaik in S. Apollinare Nuovo, Ravenna.

Das Sitzen zur Rechten Gottes hat die altkirchliche Kunst vermieden. Augustin verbietet ausdrücklich diese Darstellung und selbst die Vorstellung ist ihm bedenklich (mit Rücksicht auf den reinen Trinitätsbegriff). Dafür zeigt die altkirchliche Kunst den Christus (nach Offb. 4; vgl. Jes. 6) thronend auf königlichem Stuhl oder (nach dem Vorbild heidnischer Apotheosen) auf der Himmelskugel, und zu Füßen die Erde als Schemel. Oder stehend, in Gestalt des Lammes und in menschlicher, auf dem Fels, aus dem vier Ströme quellen (Offb. 14, 22; und Genes. 2, 10). Oder auch als Sieger über Otter und Drache, Basilisk und Löwe nach Ps. 91; oder bei der Einsetzung der Kirche.

Die Wiederkunft Christi zur Auferweckung der Toten und zum allgemeinen Gericht (nach Matth. 24, 25; Offb. Joh.; 1 Kor. 15 u. s. w.) hat die Einbildungskraft der alten Christen genugsam beschäftigt. Davon zeugen die Schilderungen in der sogen. Lehre der Apostel, in der Offenbarung Petri — wo Dante seinen Inferno geschöpft haben könnte — und in den Hymnen des Syrers Ephräm, wo schon bezeichnende Züge des mittelgriechischen Weltgerichts vorkommen, wie nachmals, im 8. Jahrhundert, bei Johannes von Damaskus. Noch Origenes faßt den Vorgang als geistigen. Auch die Kunst war zurückhaltend. Sie gab entweder das Gleichnis von den Schafen und den Böcken, mit Einführung der Person Christi, oder die Wiederkunft und Totenerweckung ohne das Gericht und seine Folgen. Das altkirchliche Wiederkunftsbild zeigt Christus „in den Wolken des Himmels" mit dem Kreuz als dem Zeichen des Menschensohns (Matth. 25, 31; vgl. Evang. Petri bei der Auferstehung) oder mit dem Buch. Dazu die sieben Engel mit den Posaunen (Offb. 8 ff.) und unten die Zwölfboten oder die Toten, welche auferstehen, und die Lebenden, die das Gericht und die Verwandlung erwarten. Übrigens mußte jede Schilderung aus der Offenbarung die Bibelkundigen an den Jüngsten Tag mahnen.

Abb. 92. Christus giebt das neue Gesetz. Mosaik in S. Constanza zu Rom.

Zu den Idealkompositionen vom erhöhten Christus zählt jene Darstellung, welche den Titel führt: Dominus legem dat (Abb. 92). Die Widmungsbilder

mit huldigenden Lokalheiligen und Stiftern vor Christus erinnern an die Darstellungen der Einführung Verstorbener in der älteren Kunst.

Die Apokalypse bot das großartige Huldigungsbild der 24 Ältesten und die Hieroglyphen des mystischen Berges oder Felsen Zion, des Lebensstroms und Lebensbaumes (der meist als Kreuz gebildet wird).

Die Apostelgeschichte gab den Stoff zu Cyklen von Petrus und Paulus. Die Steinigung des Stephanus eröffnet den letzteren, der dann durch die apokryphen Akten der Thekla noch erweitert wird. Das Pfingstwunder gehört zum Cyklus der großen Festbilder, eingeleitet wird es durch die Erwählung des Matthias. Bei der Ausgießung des Geistes ist zumeist Maria gegenwärtig (wegen Apostg. 1, 14). Die Versammlung der Zwölfe gleicht dem älteren Kollegium der Jünger Christi.

2. Ikonographie der heiligen Personen.

In der Zeit Konstantins tauchen die vorgeblich echten Bildnisse von Christus, Petrus und Paulus schon auch in orthodoxen Kreisen auf wie zuvor in halbheidnischen.

Irenäus weiß schon von gemalten und sonstigen Bildern von Christus, welche die Karpokratianer besaßen und auf ein echtes für Pilatus geschaffenes Bildnis zurückführten. Sie verehrten das Bild Christi neben denen von Pythagoras, Plato und Aristoteles, wie der Kaiser Alexander Severus es neben die Bilder von Abraham und Apollonius gestellt hatte (nach Lampridius). (Pseudo-)Augustin berichtet von einer Karpokratianerin Marcellina, welche neben dem Bilde Jesu diejenigen von Paulus, Homer und Pythagoras verehrte.

Konstantina, die Schwester Konstantins, wünschte ein echtes Bildnis des Erlösers zu besitzen. Eusebius — wenn der betreffende, im Bilderstreit angezogene Brief echt ist — redete es ihr aus, da man die menschliche Erscheinung Christi so wenig kenne als seine göttliche Natur. Das wahre Bild von Christus gebe die Bibel. Er selbst habe einer Frau Bilder von Christus und Paulus abgenommen, um Ärgernis zu verhüten und den bösen Schein vor der ungläubigen Welt. Im Anschluß erwähnt er gemalte Bildnisse (Miniaturen in biblischen Handschriften?) von Christus, Petrus und Paulus, die von Christen nach heidnischer Weise verehrt worden seien. Eusebius hat freilich arianische Anschauungen gehegt. Allein noch Augustinus tadelt diejenigen, welche Christus und die Apostel an bemalten Wänden suchen statt in den heiligen Büchern (nämlich ihr geistiges Bild in ihren Schriften), und erklärt die betreffenden Bildnisse für Betrug. Wie Christus ausgesehen habe, wissen wir durchaus nicht; es gebe davon unzählige verschiedene Vorstellungen. Diese Äußerungen bestätigen eben, daß derartige Bilder in katholischen Kreisen schon im Gebrauch waren.

Konstantin selbst soll eine eherne Statue des Heilands in seinem Palast zu Konstantinopel aufgestellt haben.

Das Volk konnte bald ohne Wunderbilder und Bilderwunder nicht mehr sein. Bildnisse von Christus, Paulus, Petrus und Andreas, bald auch von Maria, die von Nikodemus geschnitzt oder von Lukas gemalt oder auch gar nicht von Menschenhänden gemacht, sondern vom Meer angeschwemmt, vom Himmel herabgefallen, von Christus oder Maria selbst auf ein Tuch abgedruckt waren u. s. w., erwiesen ihre Echtheit durch allerlei Wunder. Eine Reihe solcher Bildersagen ist zunächst im Morgenland entstanden und dann im Bilderstreit erörtert worden. Soweit sie Christus betreffen, lassen sie sich in zwei Wurzeln bis ins 4. Jahrhundert zurück verfolgen.

1. In Paneas, dem biblischen Cäsarea Philippi, stand nach dem Bericht des Eusebius, der es selbst gesehen, vor einem Haus (nach anderen an einem Brunnen) eine eherne Gruppe, welche nach der Überlieferung von dem blutflüssigen Weib der Bibel gestiftet war und sie selbst zu Füßen Christi darstellte. Das Weib sollte aus der Stadt stammen und in dem Hause gewohnt haben. Sie oder die kanaanitische Mutter heißt in anderen altchristlichen Schriftquellen Berenike; sie erscheint auch wohl als Fürstin. Die Gruppe entspricht nach der Beschreibung bei Eusebius den altchristlichen Darstellungen der Blutflüssigen oder der Kanaaniterin vor Christus. Eine fremdartige Pflanze, die Heilungen bewirkte, stand auf dem Sockel. Eusebius bezweifelt nicht, daß Christus abgebildet werden sollte, führt aber die Stiftung auf heidnische Motive zurück. Julian ließ die Gruppe zerstören, nachdem angeblich schon Mariminus Daza sie zu beseitigen befohlen hatte. Es war doch wohl von Hause aus Votivbild eines Heilgottes.

2. König Abgarus von Edessa soll nach einer um die Mitte des 4. Jahrhunderts nachweisbaren Sage von Christus einen Brief und ein Bildnis desselben bekommen haben. Nach der Sage des 6. Jahrhunderts hätte der Herr selbst es gemacht, indem er sein Antlitz auf ein Tuch abdrückte.

3. Diese beiden Bildersagen sind, wie es scheint, zusammengeflossen in der lateinischen, seit dem 6. Jahrhundert nachweisbaren Legende vom Schweißtuch der hl. Veronica. Veronica ist offenbar die Berenike von Paneas. Später ist der Name auch aus vera icon (wahres Bildnis) abgeleitet worden. In der ältesten Fassung der Legende, aus dem 8. bis 9. Jahrhundert, ist das Bild noch ein von Menschenhand für die „Vironice" gemaltes. Im hohen Mittelalter gilt es als Abdruck des heiligen Antlitzes auf dem Tuch, mit dem die Frau den Heiland auf seinem Leidensweg gekühlt habe. In die Leidensgeschichte war Veronika durch die Pilatussage gekommen.

4. Der übernatürliche Abdruck des heiligen Antlitzes auf dem Schweißtuch ist sachlich verwandt mit den im Mittelalter in Verehrung gekommenen heiligen Leichentüchern aus dem Grabe Christi, die einen Abdruck der ganzen Gestalt zeigen sollen.

Auf den Christustypus der alten Kunst haben weder diese Bildersagen noch die wunderbaren Bildnisse (die sog. Acheiropoieta) eine nachweisbare Einwirkung ausgeübt.

In den Kunstdarstellungen erscheint Christus, seit dem 4. Jahrhundert in Rom und anderswo öfters bärtig, vornehmlich in Mosaiken. Auf Sarkophagen kommen beide Typen, der unbärtige und der bärtige, nebeneinander vor, und zwar, wie es scheint, aus künstlerischer Absicht, der unbärtige für den irdischen, der bärtige für den himmlischen Christus. Der Bart ist aber bald (um 400) von dem erhöhten auf den irdischen Christus übergegangen.

Abb. 93. Christus. Elfenbeinplättchen im christl. Museum des Vatikan. 5. Jahrh.

Dieser bärtige Christustypus ist wohl wie der unbärtige der Katakombenmalerei eine Idealschöpfung. Auch die Apostel und die Männer aus dem Alten Testament werden mit und zum Teil noch vor Christus bärtig dargestellt, nachdem sie in den Katakombenbildern zumeist bartlos erschienen waren. Der Bart galt wieder als Abzeichen der Manneswürde. Es ist bezeichnend, daß er in historischen Darstellungen einigemal gerade nur dem Judas und dem Thomas versagt ist.

Der bärtige Christuskopf ist bald weiter ausgebildet worden, mit längerem und in der Mitte gescheiteltem Haupthaar. Der Scheitel, der als nazaräische und hebräische Haartracht galt, verbürgt beim Christuskopf die Absicht einer historisch-realistischen Darstellung; so dachte man sich nun das leibhaftige Aussehen Jesu von Nazareth. Man ertrug auch nicht mehr die Behauptung von seiner unscheinbaren irdischen Gestalt. Hieronymus verweist auf den Eindruck, welchen die Erscheinung Christi bei den Jüngern gemacht habe, und Augustinus auf die Liebe der Jungfrauen zu ihm, und man berief sich auf das Psalmwort (45, 3): Du bist der Schönste unter den Menschenkindern. Griechische Schriften des 6. Jahrhunderts schildern zuerst das Aussehen des Heilands so wie nachmals im Bilderstreit die Überlieferung: die bräunliche Gesichtsfarbe, den schönen Bart, die strahlenden Augen. Etwas abweichend spricht der vorgebliche Brief des Lentulus, die abendländische Version der Sage, von graublauen Augen, rötlichem, geteiltem Bart, langem, gescheiteltem Haar von dunkler Farbe.

Die Kunstdenkmäler zeigen schon im 6. Jahrhundert, wenigstens im Abendland, einen Verfall des Ideals. Bald ist der Ausdruck des Erhabenen übertrieben bis zum Schrecklichen, bald der asketische bis zum Grämlichen und Kümmerlichen: hohle Augen, vorstehende Backenknochen, schmale, lange Nase, fahle Haut, dünner Bart und mähnenartiges Haar.

Übrigens hat sich der bartlose Typus als altertümlicher neben dem bärtigen erhalten bis ins Mittelalter, und zwar öfter bei Darstellungen des erhöhten oder des präexistenten Gottessohnes als bei irdischen, denn das Jugendliche eignet sich zum Bild des Unvergänglichen. So erscheint der himmlische Christus auf ravennatischen Mosaiken des 6. Jahrhunderts. Bei den Griechen wird im Mittelalter der Immanuel regelmäßig dargestellt, dem Text gemäß als Jüngling.

Haltung, Kleidung, Abzeichen und Umgebung des Gottes Christus sind in der altkirchlichen Kunst zumeist der römischen Ceremonialkunst und der Etikette des kaiser-

lichen Hofs entnommen. Schon Eusebius vergleicht sie und Chrysostomus hebt ausdrücklich den Zusammenhang hervor. So erhält Christus die Lichtscheibe um das Haupt, den Globus und das Scepter in die Hände, die Purpur- und Goldgewänder. Oft hält er aber auch noch wie in den Katakomben die Schriftrolle des Propheten.

Daß der Christustypus, sei es der urchristliche oder der altkirchliche, einem heidnischen Gottesideal nachgebildet wäre, ist undenkbar, abgesehen von unbewußten Einwirkungen der Erinnerung und einzelnen Notbehelfen minderer Künstler. Eine griechische Sage ist dafür bezeichnend: einem Maler sei die Hand verdorrt, weil er Christus wie einen Zeus darstellte.

Der Andacht wurde Christus zur Zeit Gregors d. Gr. vornehmlich in drei Situationen vorgestellt: als Kind auf dem Schoß der Mutter, am Kreuz und auf dem Thron der Herrlichkeit. Die beiden ersten Typen werden später zur Erörterung kommen. Der erhöhte Christus sitzt auf einem kaiserlichen Thron oder auf der Himmelskugel, später auf dem Regenbogen (Offb. 4, 3). Er hebt die rechte Hand in der Gebärde der Ansprache, die später zur Segensgebärde wird, und hält in der linken ein Buch.

Abb. 94. Christuskopf aus dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (modernisiert).

Manchmal fehlt der Thronsitz und der Herr steht im Paradies; und zwar (anstatt des Lammes) auf dem Zionshügel (Offb. 14, 1), aus dem in vier Strömen das Lebenswasser (Offb. 22, 1) quillt, das der Apokalyptiker unter dem Stuhl des Lammes hervorströmen sah. Dabei hält Christus etwa in der Hand ein großes Prunkkreuz. Engel stehen als Trabanten bei ihm. Noch öfter schweben über ihm die vier geflügelten Tiere der Apokalypse. Den Regenbogen oder Glorienschein, der nach Offb. 4, 3 die Gestalt des Herrn umgiebt, hat die Kunst erst im Mittelalter (als sog. Mandel), ganz ähnlich wie bei der Verklärung; die Antike setzt dafür nur etwa einen Kranz.

Den Nimbus trägt Christus seit dem 4. Jahrhundert ums Haupt. Im 5. Jahrhundert ist er vor anderen Nimbusträgern manchmal durch ein Kreuz auf seinem Scheitel oder auf dem Nimbus oder durch das in den Nimbus hinter sein Haupt eingezeichnete Monogramm hervorgehoben; im 6. Jahrhundert kommt für Christus der Kreuznimbus auf, eine mit dem ornamentalen Kreuz gefüllte Scheibe hinter dem Haupt.

Symbolisch wird Christus nach der hl. Schrift dargestellt durch das Bild des Opferlamms, merkwürdigerweise erst seit dem 4. Jahrhundert nachweisbar. Oder durch das Zeichen des Menschensohns (Matth. 24, 30), das Kreuz, wie schon in der urchristlichen Litteratur (Evang. Petri). Die Bezeichnung Christi durch die zum Monogramm vereinigten griechischen Anfangsbuchstaben *X* und *P* und dazu noch etwa durch *A* und *Ω* (Offb. 22, 13) ist formell dem Kreuzeszeichen verwandt, sachlich ist es ja Schriftzeichen, nicht Kunstvorstellung, kommt aber vermischt mit Kunstvorstellungen vor.

Das göttliche Opferlamm liegt auf dem Altar (Offb. 5, 6). Oder steht auf dem Berg Zion, aus dem die vier Lebensströme quellen, und weidet (nach Offb. 7, 17) andere Lämmer, welche in zwei Zügen zu sechs aus zwei Städten herauskommen. Das ist Jerusalem und Bethlehem und bedeutet die beiden Kirchen, aus den Juden und den Heiden. Denn die Erstlinge der Heiden erschienen zu Bethlehem vor dem Heiland. (Vergl. Joh. 10, 16.) Auch das Lamm Gottes wird seit dem 5. Jahrhundert gern durch Nimbus oder kleines Kreuz, manchmal Monogrammkreuz auf dem Kopf bezeichnet.

Eine griechische, gegen Rom gerichtete Synode (692) hat die Darstellung Christi in der Gestalt des Lamms (bei der Begegnung mit Johannes d. T.) verworfen als veraltet und die menschliche Gestalt empfohlen; ohne weitere Folgen.

Gott wird seit dem 4. Jahrhundert ausnahmsweise in menschlicher Gestalt dargestellt bei alttestamentlichen Geschichten, wie der Schöpfung und dem Opfer Kains und Abels, doch nur auf Sarkophagen. Da erscheint er in dem antiken Typus eines Vaters, als vollbärtige, kräftige Gestalt.

Öfter ist in alttestamentlichen Geschichten Christus als der Logos eingeführt, der auch in Bildern zur Offenbarung Johannis Gott vertritt. Christus ist es, der den schuldigen Ureltern die Arbeit zuweist u. s. w. Einmal, in einem Mosaikbild von S. Maria Maggiore zu Rom, erscheint er bei der Begegnung Abrahams mit Melchisedek als Halbfigur in den Wolken, nach klassischen Mustern.

Der Jahveh des Alten Testaments ist manchmal durch einen Engel vertreten.

Ganz gebräuchlich ist noch nach urchristlichem Kunstgebrauch und hebräischem Sprachgebrauch die Andeutung eines unmittelbaren Eingriffs Gottes oder die Verbildlichung seiner „Stimme" durch die von oben hereinlangende oder deutende Hand.

Auch ein Thron kann, wie in der klassischen Antike, die Gegenwart der Gottheit bedeuten, sei es nun der Vater oder der Sohn im Sinn der Offenbarung Johannis (Kap. 4, 3; 22, 1).

Der hl. Geist erscheint in der Gestalt der Taube nach dem Taufevangelium. So wird er auch in andere Scenen manchmal eingeführt: in der Verkündigung Gabriels an Maria, in das Pfingstwunder u. s. w.

So konnte die Dreieinigkeit durch biblische Sinnbilder angedeutet werden: die Hand Gottes, die Taube und das Opferlamm oder das Kreuz.

Einmal hat, wie es scheint, ein Bildhauer im Anschluß an den Bibeltext (Gen. 1, 26 ff.) und im Gedanken an das christliche Dogma bei der Schöpfung die Gestalt Gottes verdreifacht, nämlich auf einem römischen Sarkophag vom Ende des 4. Jahrhunderts (S. aus S. Paolo im Lateran-Museum, Abb. 101).

Die drei Männer, die bei Abraham zu Gaste waren, sind schon von Athanasius und Augustin als die drei Personen der Gottheit gedeutet worden, und so gilt das Bild dieses Gastmahls auch in der griechischen Kunst des Mittelalters als Darstellung des dreieinigen Gottes. Die altkirchlichen Abbildungen des Gastmahls Abrahams sind teils rein historisch, als Stücke eines Cyklus, teils typologisch als Hinweis auf das Mahl des Herrn zu verstehen.

Eine Schöpfung der altkirchlichen Kunst oder eine Neubelebung altorientalischer Vorstellungen, aber in klassischer Form, sind die Engel, die seit dem 5. Jahrhundert als geflügelte Jünglinge gebildet werden.

Das Alte Testament läßt die Boten Gottes einfach als Männer auftreten, kennt aber in den Seraphim und Cherubim des Tempels neben halbtierischen Zwitterbildungen, welche an die assyrischen Portalwächter-Figuren erinnern (Ezech. 1), doch schon geflügelte Menschengestalten (Jes. 6). Die Cherub-Statuen im Tempel Salomos hatten (nach 1 Kön. 6) zwei Flügel; sonst sind es vier oder sechs.

In der urchristlichen Litteratur erscheinen, wie in den Evangelien und der Apostelgeschichte, die Engel auch als Jünglinge oder Männer; so auch im Hirten des Hermas und anderen Visionen. Von einem fliegenden Engel spricht zuerst die Offenbarung Johannis (14, 6), nachdem sie zuvor (8, 13) einen redenden Adler in der Funktion eines Engels eingeführt hat. Dann behauptet Tertullian: Omnis spiritus ales est, hoc angeli et daemones. Doch wird die Vorstellung, daß die Engel beflügelt seien, erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts allgemein bezeugt von Prudentius, Paulinus von Nola, Hieronymus u. a.

Den Lichtglanz haben die Engel schon in den Büchern der Makkabäer, dann in den Evangelien u. s. w.

Die urchristliche Kunst (der vier ersten Jahrhunderte) bildet die Engel einfach als Jünglinge; so den Gabriel bei der Verkündigung an Maria, den Rafael bei Tobias, den einem Göttersohne ähnlichen Mann bei den drei Hebräern im Feuerofen, den Engel am Grabe Christi und in anderen Scenen, wo der Text Gott selbst eingreifen läßt durch seine Stimme.

Die apokryphe Evangeliendichtung läßt bei allen Vorgängen der Kindheit Jesu und des Vorlebens der Maria Engel auftreten, und ihr folgt bald auch die kirchliche Kunst. Da begleiten sie namentlich auch in repräsentativen Darstellungen Christus und Maria als Trabanten und Thronwächter.

Die ersten geflügelten Engelsgestalten zeigt das Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore zu Rom um 435. Vorher schon, um 395, ist im Apsismosaik von S. Pudenziana das erste der vier Lebewesen aus Offb. 4 als geflügelter nackter Jüngling gebildet worden.

Die Engel der altkirchlichen Kunst sind gewissen Genien der Antike, den Viktorien und Eroten verwandt und oft sehr ähnlich. Aber sie sind in dieser Gestalt erst aufgetreten, nachdem der heidnische Genienglaube seine Macht verloren hatte. Und sie sind von beiden unterschieden; von den Viktorien durch ihre männliche Bildung und Tracht in Haar und Kleidern; von den Eroten durch die ehrbare Kleidung in Tunika, Pallium und Sandalen, wie sie Christus und die Apostel tragen. In der Regel haben sie ums Haupt den Lichtschein der Himmlischen. In der Hand tragen sie eine Rolle, seit dem 6. Jahrhundert dafür auch einen Heroldsstab, in bestimmten Denkmälergruppen des 7. Jahrhunderts einen Kreuzstab.

Die Erzengel treten in der Kunst des 6. Jahrhunderts in den Vordergrund, namentlich Michael und Gabriel, auch Raphael. Michael erscheint in der Illustration zu Josua (15, 13 ff.) zweimal vor Jericho als gerüsteter Krieger; sonst wiederholt mit Stab und Globus. (Auf einem ravennatischen Mosaik stehen zu seiten des thronenden Christus am Triumphbogen zwei durch den Nimbus ausgezeichnete Erzengel mit den Leidenswerkzeugen, Speer und Essigschwamm am Stab; dann sieben Posaunenengel. Darunter an der Apsis erscheint noch einmal Christus, das Triumphkreuz haltend, in Begleitung Michaels und Gabriels.)

Die vier Flügeltiere der Offenbarung Johannis (4, 7) haben eigentlich je drei Flügelpaare, in den Kunstdarstellungen gewöhnlich nur eines. Das Tier mit dem Menschenangesicht wird in der Kunst zum geflügelten Jüngling, zum Engel. Meist erscheinen sie nur mit dem Ober- oder Vorderkörper auf Wolken. Wenn sie Bücher halten und wenn sie neben vier Schreibergestalten erscheinen, als inspirierende Geister, bedeuten sie die vier Evangelien. Diese Deutung ist veranlaßt durch die alttestamentlichen Vorbilder, die Tetramorphen bei Ezechiel (Kap. 1), die schon zur Zeit des Irenäus als Sinnbild der Evangelienharmonie angeführt worden sind. Die Deutung der einzelnen Tiercharaktere auf die vier verschiedenen Evangelien ist jünger, noch im 5. Jahrhundert schwankend. Die sinnigste ist durch Hieronymus in Schwang gekommen und bis heute gebräuchlich. Sie mag schon der ältesten Kunstdarstellung der vier Lebewesen, im Apsismosaik von S. Pudenziana zu Rom, zu Grunde liegen, da die Reihenfolge der Figuren: Mensch, Löwe, Stier, Adler (in der hieronymianischen Deutung) gerade der üblichen Reihenfolge der Evangelien (Matthäus, Markus, Lukas, Johannes) entspricht. Die vielen Augen bleiben weg.

Die Cherubim und Seraphim des Alten Testaments sind in der christlichen Kunst der ersten fünf Jahrhunderte nicht nachweisbar. In der griechischen Kirchenmalerei wird, vielleicht seit Justinians Zeit (Mosaik der Sophienkirche, Miniatur im Kosmas), die Figur des Seraph (nach Jes. 6) üblich, mit drei Flügelpaaren, welche nur das Haupt, die Hände und die Füße eines Knaben sichtbar lassen. Doch noch in der Wiener Genesishandschrift erscheint vor der Paradiesesthür anstatt des Cherubs mit dem Flammenschwert ein gewöhnlicher Engel zwischen zwei Doppelrädern (nach Ezech. 1, 15 ff.). Diese Räder stellen nachmals bei den Griechen die sogen. Throne (Kol. 1, 16) vor.

Die Schrift des angeblichen Dionysius vom Areopag über die himmlische Hierarchie, ein Werk des 5. Jahrhunderts, mit ihren Angaben über die einzelnen Klassen übt ihre Wirkung auf die Kunstvorstellungen erst im Mittelalter, zunächst bei den Griechen.

(Mit dem Teufel und den Dämonen hat sich die altchristliche Einbildungskraft lebhaft genug beschäftigt, wie die Schriftdenkmäler zeigen.

Da erscheint der Teufel nicht nur in der biblischen Gestalt der Schlange oder des Drachen (Gen. 3, 1; Offb. 12, 9; Akten der Perpetua), sondern auch als Ungeheuer mit drei Köpfen (Evang. des Nikodemus) oder in der phantastischen Mißbildung der Menschen- und der Engelsgestalt, die uns vom Mittelalter her geläufig ist (Akten des hl. Bartholomäus; Leben des hl. Antonius Erem.). Antiker ist die Vorstellung des Teufels in Gestalt eines Mohren (verschiedene Märtyrerakten, Augustin, Gregor d. Gr.) und die Erscheinung eines Dämons in Centaurengestalt (Leben des hl. Antonius).

In der Kunst begegnen wir doch erst im 6. Jahrhundert, bei Bildern von Heilungen Besessener durch Christus, Dämonen in Gestalt von nackten, struppigen Männchen mit oder ohne Flügel.

Ein Psalmwort (91, 13) bot nach der griechischen Bibel die Otter, den Basilisken, den Löwen und den Drachen als Sinnbilder der bösen Mächte, die von Christus überwunden werden; so sieht man sie zu Füßen Christi und von ihm mit dem Kreuzstab durchbohrt auf Lampen und Sarkophagen späterer Zeit.)

Die Apostel wurden verehrt als Lehrer, erst gegen das Mittelalter hin durchweg als Märtyrer. In ihre Zwölfzahl ist meist Paulus anstatt des Matthias aufgenommen. Schon in Katakombenmalereien des konstantinischen Zeitalters sieht man die Jünger auf Erden versammelt um den lehrenden Christus; diese Scene wird dann in der Kirchenmalerei ins Überirdische, Jenseitige erhoben. Die zwölf Apostel er-

scheinen an Stelle der vierundzwanzig Ältesten (Offb. 4 f.) als himmlisches Presbyterium; sie bringen ebenso dem Herrn der Herrlichkeit ihre Überwinderkronen dar. Das Priesterkollegium ist zugleich Richterkollegium unter dem Vorsitz Christi (Matth. 19, 28). Immer tragen sie lange, römische, in feierlichen Akten helle, mit Purpur verbrämte Festgewänder (Tunika und Pallium) und dazu die Sandalen. Der Nimbus ist bei ihnen nicht unerläßlich. Als Zeichen ihrer Würde tragen sie eine Schriftrolle.

Als Führer und Vertreter der Apostelschar erscheinen Petrus und Paulus, die Häupter der judenchristlichen und heidenchristlichen und Gründer der römischen Kirche und Erzmärtyrer von Rom (wie schon bei Clemens von Rom).

Eine im 4. und 5. Jahrhundert beliebte ideale Scene zeigt die Apostel oder abgekürzt die zwei Apostelfürsten huldigend auf Christus zuschreiten, der auf dem himmlischen Zionshügel steht und dem Petrus eine Rolle überreicht. Die Rolle ist durch Inschriften erklärt als das neue Gesetz. Die Quelle dieser idealen Komposition ist dunkel und war es schon zur Zeit des Augustin, denn er verzeichnet als durch diese Darstellung hervorgerufen die Sage, Christus habe eine für Petrus und Paulus bestimmte Schrift hinterlassen. In der offiziellen Kunst bezeichnet die Überreichung einer Schriftrolle durch den Kaiser an einen Beamten die Vollmachterteilung. Manchmal giebt Christus dem Petrus ein Prunkkreuz, kirchliches Vortragkreuz, wohl als Abzeichen seines Kirchenfürstentums; dem Paulus die Schriftrolle als Zeichen seines Lehrauftrags.

Petrus trägt auch sonst das Prachtkreuz in der Hand, die oder den Schlüssel des Himmelreichs (Matth. 16) erst später; Paulus, der „Lehrer der Welt", die Schriftrolle. Im himmlischen Paradies ist öfters hinter Paulus auf einem Palmbaum der Vogel Phönix dargestellt.

Abb. 95. Paulus und Petrus. Bronze-Medaille. Christl. Museum des Vatikan.

Bilder der beiden Hauptapostel wurden in gnostischen Kreisen verehrt, dann auch in katholischen, später auch solche von Johannes, Andreas u. a.

Zu Rom waren im 4. Jahrhundert Goldgläser mit den Gestalten der beiden Apostelfürsten sehr beliebt, im 5. und 6. Jahrhundert Schaumünzen mit den beiden Köpfen. Von Paulus bezeugt schon Ambrosius für seine Zeit einen Typus. Auf den Denkmälern hat er immer regelmäßiger ein halbkahles Haupt mit hoher Stirn, längliches Gesicht und langen Bart. Es ist der Denker, der äußerlich und innerlich viel durchgemacht hat. Die Züge dieses Bildes sind in den Akten des Paulus und der Thekla vorgeschrieben (eingeschoben?); sie lassen sich aber zumeist auf Stellen des Neuen Testaments zurückführen.

Petrus erscheint im Gegensatz zu Paulus in den altkirchlichen Bildwerken als der Kraftmann, von gedrungenem Schädelbau und mit derben Zügen, kurzem Rollenhaar und krausem Bart; auch dies ein Bild von innerer Wahrscheinlichkeit, entsprechend seinem biblischen Lebensbild.

Andreas erscheint seit dem 6. Jahrhundert meist seinem Bruder ähnlich, nur mit struppigerem Haar. Jakobus d. Ä. etwa als ein Greis mit langem, weißem Bart. Johannes ist bald jugendlich dargestellt, wie er in den Evangelien erscheint, bald hochbetagt, wie in der kleinasiatischen Legende (vgl. Joh. 21, 23). Den letzteren Typus halten die Griechen im Mittelalter meist auch für den Jünger wie für den Apostel, Evangelisten und Apokalyptiker fest.

Das dem Petrus und Paulus gewidmete Interesse äußert sich auch in den historischen Scenen und Cyklen, die ihnen auf Sarkophagen gewidmet werden, und bald nicht bloß den Evangelien und der Apostelgeschichte, sondern apokryphen Legenden entnommen sind.

Auch den Evangelisten und den Propheten sucht die realistische Epoche Justinians individuelle oder doch verschieden ausgeprägte Gestalt zu verleihen. Für die Propheten behilft sie sich mit Attributen, welche ihren Aussagen entnommen sind. Die Evangelisten werden durch ihre apokalyptischen Symbole gekennzeichnet. Sie schreiben oder halten ihr Buch. Die Propheten deuten etwa auf eine Spruchschrift oder auf das Bild dessen, was sie geschaut.

Was Maria, die Mutter Jesu, betrifft, so erklärt noch Augustin, es gebe von ihrem Aussehen verschiedene Vorstellungen, keine echte Überlieferung. Sie beschäftigte doch schon sehr die fromme Phantasie. Als Mutter Gottes vom Konzil zu Ephesus (431) anerkannt, wird sie bald der Gegenstand von besonderen Andachtsbildern und von Kirchenbildern, welchen die vornehmste, sonst für Christus vorbehaltene Stelle eingeräumt wird, wie denn auch Kirchen ihrem Namen geweiht werden.

Da erscheint sie entweder als Mutter mit dem Kinde oder allein als Selige in Gebetshaltung. Der Knabe, auf den Knieen der Mutter sitzend, hält meist in der linken Hand die Schriftrolle und erhebt die rechte mit der Gebärde des Segens, wenn man so für jene Zeit schon die antike Sprachgebärde deuten darf. Auch von der Panagia (der Hochheiligen) giebt es bald, vornehmlich bei den Orientalen, Bildnisse von wunderbarer Herkunft und von besonderer Wunderkraft. Ihr Leibmaler soll Lukas der Evangelist und Arzt gewesen sein, dessen Evangelium auch der Marienverehrung die meisten Anknüpfungspunkte bietet. Ihre leibliche Gestalt beschreibt angeblich als historische Überlieferung Johannes Damascenus: eine orientalische matronale Schönheit. Die griechische Kirche hat im Mittelalter eine Menge hochgefeierter Gnadenbilder und davon ausgehende Typen der Panagia, deren Entstehung zum Teil ins christliche Altertum hinaufreichen mag, so die Hodegetria, die Blacherniotissa u. s. w.

Von den Scenen aus der biblischen Geschichte, in denen sie vorkommt, giebt die Verkündigung Anlaß, sie als Jungfrau aufzufassen. So erscheint sie noch in den Mosaiken des Triumphbogens in S. Maria Maggiore zu Rom und auf Sarkophagen. Ebenso bei der Vermählung mit Joseph und in anderen Scenen aus ihrer Jugend, die, den Apokryphen entlehnt, übrigens nicht häufig dargestellt sind. Aus apokrypher Quelle stammten auch die Motive des Spinnens und des Wasserschöpfens bei der Verkündigung. (Was sie spinnt, ist Purpurwolle zu einem Vorhang für den Tempel, welchen sie mit anderen Tempeljungfrauen wirken sollte.)

Als Mutter Jesu ist sie sonst mehr die würdige Matrone: bei der Begegnung mit Elisabeth, bei der Geburt Christi und der Huldigung der Magier, bei der Kreuzigung und bei der Himmelfahrt Christi und der Ausgießung des hl. Geistes, bei denen sie ohne ausdrückliche biblische Bezeugung doch schon manchmal eingeführt ist, und zwar an dem vornehmsten Ehrenplatz, in der Mitte der Apostel.

Nach einem apokryphen Evangelium ist vielleicht schon im 6. Jahrhundert, zunächst bei den Griechen, der Tod Marias in den Bilderkreis aufgenommen worden.

Für die Heiligen aus der nachapostolischen Geschichte der Kirche sucht die altkirchliche Kunst individuelle Gestalt, kommt aber über Gattungstypen, wie Prophet, König, Priester, Krieger oder Jüngling, Mann, Greis, Jungfrau, Matrone nicht hinaus. Sie empfangen von Christus ihre Kronen oder bringen sie ihm dar; oder sie stehen betend da, manchmal schon mit den Abzeichen ihres Martyriums in Händen oder zu Füßen. Der hl. Georg erscheint schon als berittener Held.

Personifikationen. Die antiken Personifikationen natürlicher Kräfte und Erscheinungen, ethischer Vorstellungen und abstrakter Begriffe dauern mit der antiken Kunstsprache fort.

Man sieht die Erde als weibliche, den Himmel als männliche Halbfigur mit emporgeschwungenem Schleier, der den Fußschemel Christi bildet, oder den Jordan als Flußgott, bei der Taufe Christi zuschauend und sogar mitwirkend, beim Durchzug Israels und bei Elias Himmelfahrt, und ebenso den Meergott oder den Abgrund beim Durchzug Israels; Berge, Städte und Quellen in alttestamentlichen Geschichten dargestellt durch Genien, Tychen, Nymphen; Sonne und Mond durch die Figuren, Büsten oder Köpfe von Sol und Luna bei der Kreuzigung, bei der Erhöhung (Ps. 89, 37) und für sich allein als dekorative Elemente. Dann die Winde als geflügelte, in ein Horn oder eine Muschel blasende Jünglinge. Der Tod erscheint einmal als nackter Jüngling, auf einem Sarkophag sitzend; so lauert er auf Henoch, in einer griechischen Bilderhandschrift des 6. Jahrhunderts. Für sich kommt er dekorativ wie in der klassischen Antike als Genius mit gesenkter Fackel vor an Sarkophagen. (Im Evangelium des Nikodemus tritt Christus bei der Höllenfahrt den Tod mit Füßen, bei Methodius nachmals ebenso den Teufel, und in der byzantinischen Litteratur erhält sich lange die Vereinigung des Teufels und des Todes, der personifizierte Hades.)

Spärlich sind die christlichen Personifikationen. Die inschriftlich bezeichneten beiden Kirchen, aus den Juden und den Heiden, als Matronen (Mosaik von S. Sabina zu Rom um 435). Die Inspiration (?) als weibliche Gestalt beim Evangelisten Markus (griechische Evangelienhandschrift von Rossano, 6. Jahrhundert). Einige ethische Personifikationen von unsicherer Deutung kommen neben manchen natürlichen klassischer Herkunft in der Wiener Genesishandschrift vor.

Die Sinnbilder der altkirchlichen Kunst sind zum Teil dieselben wie die der urchristlichen Periode, haben aber einen zum Teil anderen Sinn angenommen. Die Taube bedeutet jetzt gewöhnlich (vom hl. Geist abgesehen) eine Menschenseele, in der Mehrzahl Gläubige oder Apostel; das Schiff manchmal die Kirche. Beliebt sind jetzt als bedeutsame Zierstücke die aus dem Quell des Lebenswassers trinkenden Hirsche und ihm zulaufende Lämmer, die aus einem Gefäß trinkenden Tauben oder Pfauen, Reben als Anspielung auf das Abendmahl. Ein Tempelgebäude kann als symbolisches Dekorationsstück die Kirche Christi vorstellen. Der Pfau, mit seinem vieläugigen Schweif ein Abbild des gestirnten Himmels für die Alten, erinnerte vielleicht auch die Christen an Unsterblichkeit und Seligkeit und der Phönix mag als Vogel des Paradieses gegolten haben. (Über die Schlange und andere Sinnbilder des Bösen aus der hl. Schrift s. oben, S. 84.)

(Das sonderbare Buch Physiologus wird zwar litterarisch auf das christliche Altertum zurückgeführt; in der Kunst desselben kann indessen keine Spur von diesen christlichen Tierfabeln sicher nachgewiesen werden.)

Manchmal ist eine biblische Geschichte bloß durch einen Gegenstand angedeutet (z. B. durch den Hahn die Verleugnung Petri); oder die Personen sind, wie in der Tierfabel, ersetzt durch Tiere, welche deren Rolle spielen (z. B. Susanna durch ein Lamm, die zwei Greise durch Wölfe). Oder sind Sinnbilder mit historischen Figuren vermischt (z. B. das Kreuz an Stelle Christi im Kalvarienbild, bei der Verklärung und bei der Auferstehung). Diese Spielerei, die noch alexandrinischen Geschmack hat, ist in der kirchlichen Kunst des 4. Jahrhunderts im Schwang und wird im 7. mit altertümelnder Absicht wieder aufgefrischt.

Der Nimbus ist ursprünglich der Lichtglanz, worin die himmlischen Götter erscheinen. Schon in der antiken Kunst ist er auf das Haupt reduziert. So schmückt er die Götter und die vergötterten Personen oder Personifikationen, namentlich die Kaiser. Die christliche Kunst nimmt ihn im 4. Jahrhundert auf für Christus, behält ihn aber auch noch für die Herrscher bei; sogar Herodes hat ihn einmal. Im 5. Jahrhundert verbreitet er sich auf die Engel und die verklärten Heiligen, weshalb Christus durch ein Kreuzlein auf dem Scheitel oder durch ein in den Nimbus eingeschriebenes Monogramm, im 6. Jahrhundert endlich durch das in den Nimbus eingezeichnete verzierte Kreuz ausgezeichnet wird. Obligat ist er bis zum Ausgang des christlichen Altertums doch nur für Christus.

Lebende Würdenträger lassen sich auf Widmungsbildern im Frühmittelalter mit einem viereckigen Nimbus darstellen.

Das Monogramm des Namens Christi ist seit Konstantin in der Reichskirche Abzeichen des Christentums, eine Art Hausmarke. Eusebius und Spätere sahen darin zugleich eine Andeutung des Kreuzes. Deutlicher tritt dies hervor in der seit Mitte des Jahrhunderts aufkommenden Form des Monogramm-Kreuzes. Im 5. Jahrhundert tritt das Monogramm zurück und weicht dem einfachen Kreuz. Dieses erscheint zunächst am liebsten in der ornamentalen, häufig einem Kranze einbeschriebenen Form mit vier gleichlangen Armen, dann mit nach unten verlängertem Stamm. Mit dem Kreuz wie mit dem Christogramm sind gerne die apokalyptischen Buchstaben *A* und *Ω* verbunden. (Vergl. S. 82.)

II. Die Plastik.

Wo ein neuer Stil, d. h. eine neue Naturauffassung in der bildenden Kunst entsteht, geht allemal die Plastik voran, weil sie der Natur näher steht als die Malerei. Bei der altchristlichen Kunst handelt es sich aber eben nicht um einen neuen Stil. Dagegen ist die Halb-Plastik, die Reliefbildnerei, bei der Entwicklung der byzantinischen Kunstweise vorzugsweise beteiligt.

Die plastische Kunst konnte und kann in der christlichen Welt immer nur die zweite Rolle spielen. Die christlichen Ideale eignen sich viel mehr zur Ausprägung in der Malerei – um von der Dichtung und der Tonkunst zu schweigen —, als zur Verkörperung in der Kunst der schönen Leiblichkeit. Der christlichen Kunst ist es um den seelischen Ausdruck zu thun. Der Leib ist für sie, was die Gewandung für den Bildner ist, eine Hülle, aber eine ausdrucksvolle. Den antiken Christen war die statuarische Kunst vom heidnischen Kultus her unheimlich, fluchbeladen. Aus der Kirche war sie schon im Altertum stillschweigend verbannt; seit dem Bilderstreit ausdrücklich bei den Griechen. Sie ist nach dem Untergang des Kaisertums im Abendland erloschen. Die plastische Großkunst ist auf die Öffentlichkeit angewiesen. Als diese dem Christentum vergönnt war, befand sich die antike Plastik längst in einem Zustand, wo sie zur schöpferischen Gestaltung christlicher Idealtypen gar nicht fähig gewesen wäre. Das Schwinden des plastischen Sinnes ist ein Phänomen der allgemeinen Kunstgeschichte für das ganze Jahrtausend nach Christus und zumal für seine zweite Hälfte. Die altchristliche Plastik hat deswegen ihre Typen teils der christlichen Malerei, teils der heidnischen Antike entlehnt und dann freilich in ihrer Weise weiter ausgebildet.

Die Antike hat die Bildwerke in Marmor farbig behandelt; so gewiß auch die christliche Bildhauerei; festgestellt ist es nur bei Sarkophagen.

Der spätrömische, realistische Stil der Bildnerei erhält sich merkwürdig lange, eigentlich bis in die karolingische Renaissance, in den Kleinkünsten, während die höhere Kunst sich dem vom griechischen Osten herübergewanderten byzantinischen Stil zuneigt, dessen Pflanzschule im Abendland Ravenna wurde.

1. Statuarisches.

Daß es in der christlichen Welt des Altertums doch auch noch etwas von statuarischer Kunst gab, bezeugen einige Denkmäler und Nachrichten aus der Zeit des Übergangs von heidnischer zu christlicher Volkssitte. Von weltlichen Bildnissen ist ja hier nicht die Rede. Doch auch christliche Gemeinden oder Herrscher ehrten hie und da die Wohlthäter der Kirche durch Errichtung eines Standbildes an geheiligter Stätte.

Die Marmorstatue des hl. Hippolytus, Gegenbischofs zu Rom um 220, die im Lateranmuseum steht, stammt wahrscheinlich noch aus dem 3. Jahrhundert und aus einer Friedhof-Kapelle, die zu seinem Andenken errichtet war. Natürlich sollte es kein Heiligenbild sein, sondern ein Ehrendenkmal, dergleichen manche in den Mausoleen standen, für den verdienten Lehrer und Leiter. Das Kunstwerk selbst hat nichts Christliches; es ist der Torso einer sitzenden Philosophenfigur. (Der ganze Oberkörper samt dem Kopf ergänzt; am Stuhl eine Inschrift, Verzeichnis der Schriften des Hippolytus nebst seinem Ostercyklus.)

(Das eherne Sitzbild des Apostels Petrus mit dem Schlüssel, in St. Peter zu Rom, ist ein Werk des 13. Jahrhunderts, dem Marmortorso einer antiken Philosophenstatue nachgebildet, die, später auch zur Petrusfigur ergänzt, in den vatikanischen Grotten steht, Abb. 96.)

Eine Bronzestatuette aus den römischen Katakomben, jetzt im Berliner Museum, scheint den Apostel Petrus darzustellen, mit einem Monogrammkreuz im Arm, und dem 4. oder 5. Jahrhundert anzugehören.

Nach dem Sieg der Kirche wurde auch die monumentale Plastik in den Dienst derselben gestellt. Auf den öffentlichen Plätzen von Konstantinopel sollten neben den heidnischen, aus aller Welt zusammengeschleppten Bildwerken auch christliche zu sehen sein.

Eusebius wenigstens berichtet im Leben Konstantins von ehernen, vergoldeten Brunnenfiguren des guten Hirten zwischen seinen Lämmern und des Daniel zwischen den Löwen.

Über die Bronzegruppe von Christus und der blutflüssigen Frau, die Eusebius in Cäsarea Philippi gesehen hat, s. oben S. 80.

Von dem guten Hirten sind mehrere Statuetten in Marmor erhalten.

Die schöne Knabengestalt im Lateranmuseum gehört wohl noch dem 3. Jahrhundert an. Ihre Herkunft ist unbekannt, profaner Ursprung nicht ganz ausgeschlossen. Der langgelockte Kopf mit dem wehmütigen Lächeln erinnert an den vatikanischen Eros. Mund und Nase, Arme und Beine sind aber ergänzt. Bei dem Lockenhaar des Hirten und dem Pelz des Schafes ist der Bohrer reichlich angewandt (Abb. 97). Ähnlich ist im Typus die Statuette des Kircher-Museums in Rom, mit einem Hund.

Einen anderen Typus vertreten mehrere Figuren von viel geringerer Ausführung, die teils in Rom, teils im Osten, in Athen, Sparta, Thracien gefunden worden sind; eine solche ist auch in Sevilla, doch wohl italienischer Herkunft. Da hält der Hirte nur mit der einen

Abb. 96. Mittelalterliche Bronzestatue des Petrus. Rom. St. Peter im Vatikan.

Abb. 97. Marmorstatuette des guten Hirten. Rom. Lateranmuseum.

Hand die Füße des Schafes, während die andere einen Stab hielt. Sie werden dem 4. Jahrhundert angehören.

Ein in den Grotten unter S. Clemente zu Rom gefundenes Fragment läßt einen bärtigen Hirten erkennen.

Die meisten Statuetten dieser Art waren hinten angelehnt an einen Pfeiler oder eine Nischenwand.

Als christliche Brunnenfigur diente vielleicht auch Orpheus. In den Museen von Konstantinopel und Athen sind zwei Nischenfiguren des Sängers mit verschiedenen Tieren, die dem 4. Jahrhundert angehören mögen.

Ein paar antike Marmorbüsten heiliger Personen sind neuerdings zum Vorschein gekommen.

Ein Bruchstück, das auf eine Christusbüste schließen läßt, in S. Sebastiano zu Rom gefunden; und ein Evangelistenbrustbild im Museum zu Konstantinopel; wohl von den Kuppelzwickeln einer Kirche und aus dem 6. Jahrhundert. An der Front der Basilika zu Kalb-Luseh in Syrien waren rechts und links der Thür die Büsten von Michael und Gabriel auf Konsolen aufgestellt.

2. Monumentale Dekoration.

Die Flachbildnerei in halberhabener Arbeit (rilievo, relief) blieb stets in Übung; sie galt nicht als eigentliche Plastik, sondern fast als eine Art von Malerei und ist darum der orthodoxen Kirche unverwehrt geblieben. In Stein gehauen, in Stuck geformt oder in Thon gebrannt, in Elfenbein und Holz geschnitzt, in Metall getrieben und gegossen, an Sarkophagen und Grabsteinen, am häuslichen und kirchlichen Gerät und nicht zum wenigsten am Kirchengebäude kam sie zur Anwendung. Thürstürze und -flügel, Kapitelle und Säulenschäfte, namentlich diejenigen am Altargehäus, dann die Brüstungsplatten und -pfeiler des Chors, der Emporen, der Tauf- und Weihbrunnen, Altar, Cathedra und Ambon u. s. w. wurden gern mit sinnigem Ornament und Bildwerk oder Inschrift ausgezeichnet. Da kam das Kreuz und Christogramm zur Geltung, die Palme und der Weinstock und der Kelch, aus welchem Tauben oder Pfauen trinken, Lämmer und Fische, auch sonstiges Getier, Adler, Delphine, Enten, Hasen, Löwen, Kränze mit Bandschleifen und das klassische Akanthuslaub.

Die dekorative Plastik erlebt im christlichen Kaiserreich noch eine wirkliche Renaissance, weniger im großen, im Dienst der kirchlichen Baukunst, als im kleinen, im Kunstgewerbe. In monumentaler Dekoration leistet die Steinmetzenkunst, vornehmlich im Orient, immer noch Glänzendes, wenn auch nicht Klassisches. Die altchristliche Skulptur kennt alle Abstufungen des Relief, vom höchsten, das die Figuren wie Nischenstatuen hervortreten läßt, bis zum flachsten, welches fast wie Umrißzeichnung wirkt. Letzteres ist bei den Byzantinern im Mittelalter üblich. Der Grund ist bei den älteren Werken noch nicht als Fläche behandelt, sondern nur als Schattenraum. Dagegen bleibt die Vorderfläche, aus der die Figuren herausgeschnitten sind, bei den durchweg gedrängten, ausfüllenden Kompositionen noch spürbar. Die späteren Reliefkompositionen werden immer lockerer und unmalerischer. Überschneidungen werden vermieden. Der Grund wird zur glatten, ebenen Fläche, aus der die Figuren mit halbem Körper herausragen, wie wenn sie gespalten und aufgeklebt worden wären.

Während die Bildung der menschlichen Gestalt nur noch ein Schatten der Antike ist, gelingt die Wiedergabe des Tierlebens und des Pflanzenwuchses noch mit ebensoviel Naturtreue als dekorativem Geschick. Zwei Strömungen gehen in der Ornamentik nebeneinander her, eine asiatische, teppichmäßig stilisierende, und daneben die Ausläufer des hellenistisch-römischen Naturalismus. Keck vom Grund gelöstes Laub, namentlich Weinlaub, oft mit Figürchen ausstaffiert, rankt sich um die Kapitelle und die Säulenschäfte, an den Friesen, Rahmen und Gesimsen hin, zum Zeugnis, daß das Christentum die Freude an der Natur nicht erstickt. Aus dem Laub der Kapitelle gucken Menschenköpfe oder Tierfiguren, manchmal bedeutsame, christliche Sinnbilder, wie die vier Flügeltiere der Offenbarung, oder heraldische Abzeichen, wie der Kaiseradler.

Einen Übergang zum asiatischen Stil bedeuten die Kapitelle aus der Zeit Theodorichs in Ravenna. Da ist der Akanthus sozusagen ins Kraut geschossen, daß das Ganze einem Kohlstock mit welkenden und zerfressenen Blättern gleichsieht. Die Blattrippen und die buchtigen Ränder sind mechanisch hergestellt durch Bohrlöcher. Halb naturalistisch, halb schematisch, ist dieser verwilderte Akanthus offenbar noch als spätrömische Barockform aufzufassen.

Die ausgeprägte byzantinische Steinornamentik ist ganz unplastisch empfunden, sie wirkt flächenhaft wie Teppichwirkerei und Stickerei und ist auf farbige Behandlung berechnet. Sie überzieht den Säulenknauf mit Blattmustern, die aussehen wie ausgeschnitten und aufgeklebt, oder mit einem Netz von kleinlichen, endlos verschlungenen Ranken. Das Akanthusblatt ist flach gepreßt und scharf geschnitten wie Distelblätter.

An einem marmornen Ambon aus dem 5. Jahrhundert in Theſſalonich iſt in den Blendarkaden des Unterbaus die Reiſe und die Huldigung der Weiſen vor dem Chriſtkind und ein Hirte dargeſtellt in hohem Relief. Eine Ambonbrüſtung aus dem 6. Jahrhundert in Ravenna zeigt verſchiedene kleine Tierfiguren in Flachrelief als Füllungen der Felder wiederholt, Taube, Pfau, Hirſch, Lamm, Ente, Fiſch.

An einem Säulenſchaft vom Altardach der Baſilika der hl. Petronilla zu Rom iſt das Martyrium der Heiligen Nereus und Achilleus angedeutet; an zwei Säulen des Ciboriums in S. Marco zu Venedig das Leben und Leiden Chriſti, wahrſcheinlich noch der chriſtlichen Antike angehörig. An einer Säulentrommel im Muſeum zu Konſtantinopel iſt zwiſchen Weinlaub und profanen Scenen die Taufe Chriſti abgebildet (5. Jahrhundert).

Von der Gitterplatte ihres Konfeſſionsaltars ſtammt das ſchöne Relief der hl. Agnes.

Am Glockenturm von S. Apollinare in Claſſe bei Ravenna ſind einige Relieftafeln eingelaſſen, die hieher gehören mögen, eine Verkündigung, ein Bruſtbild der Maria mit gekreuzten Armen, darunter Chriſtus, bartlos, mit Buch, inmitten von Apoſteln.

Antik, aus dem 6. und 7. Jahrhundert, ſind auch manche von den Marmortafeln mit dem Bild der Maria als Muttergottes oder als Orantin, die man hie und da im Gebiet der griechiſchen Kirche in eine Kirchenwand eingelaſſen findet; die Mehrzahl iſt mittelalterlich. Dem 4. Jahrhundert wird eine ſolche Panagia zu Chalkis zugeſchrieben.

Ein karthagiſches Relief zeigt Maria mit dem Chriſtkind und Engeln; denſelben Gegenſtand ein Relief von Luxor im Muſeum zu Kairo; ein Relief aus Naxos die Geburt Chriſti und die Flucht nach Ägypten.

Eine Marmorthür mit Bildern aus dem Leben Chriſti iſt in einer Moſchee (Kahrieh Dſchami) zu Konſtantinopel in die Wandverkleidung eingelaſſen. (Von elfenbeinbelegten Thüren wird berichtet. Erhalten iſt in S. Sabina zu Rom eine hölzerne mit geſchnitzten Bibelbildern. Eherne mit Ornament und Schrift hat die Sophienkirche.) (Abb. 98.)

Das Berliner Muſeum beſitzt den Grabſtein eines Arztes von Konſtantinopel mit Darſtellung des Geſetzempfanges Moſe (wegen Sirach 38, 1 f.). Reich an chriſtlichen Grabſteinen, Stelen, aus dem Altertum iſt Ägypten. Sie zeigen manchmal ein Bild des Verſtorbenen unter giebelförmigem Abſchluß, durchweg in ſehr roher Ausführung.

Ein hölzernes Giebelrelief an der Marienkirche (El Muallakah) in Kairo weiſt den Einzug Chriſti in Jeruſalem und ſeine Himmelfahrt auf, dazu den Siegeskranz.

In einer afrikaniſchen Baſilika ſind Thonfliese gefunden worden, die zur Verkleidung der Innenwände gedient hatten und in barbariſchem Reliefſtil evangeliſche Geſchichten ſchildern, Arbeiten aus der letzten Zeit des Chriſtentums in Afrika.

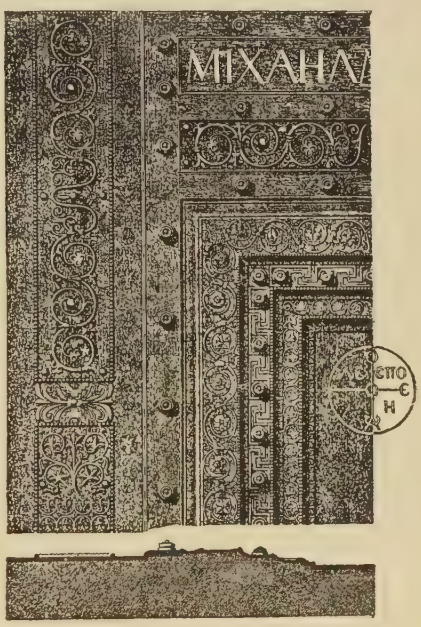


Abb. 98. Von der antiken Bronzethür der Sophienkirche zu Konſtantinopel.

Wie dem Erzgießer, ſo war es zuweilen auch dem Goldſchmied beſchieden, mit kirchlichen Arbeiten in das Gebiet der hohen, hiſtoriſchen Kunſt hinüberzugreifen. Das römiſche Pontifikalbuch berichtet von Kunſtwerken dieſer Art, die Konſtantin geſtiftet haben ſollte; glaubhaft iſt, daß die ſpäteren Kaiſer und die Biſchöfe ſolche Stiftungen gemacht haben.

Am Altardach in der Lateran-Baſilika befanden ſich zwei Gruppen ſilberner Stand- oder Reliefbilder, vorn Chriſtus, dem die Zwölfe ihre Kronen darbringen, hinten abermals der thronende Chriſtus mit Engeln, in deren Augen Karfunkelſteine eingeſetzt waren. Und Ähnliches wird vom Taufbrunnen, von anderen Baſiliken Roms, von den Gräbern der Apoſtelfürſten und des hl. Laurentius berichtet.

Alles Dageweſene übertraf Juſtinian mit der Ausſtattung ſeiner Sophienkirche (ſ. oben S. 64).

Metallene Antependien, Vorsatztafeln anstatt eines überhängenden Teppichs, sind, wie es scheint, im christlichen Altertum schon für die Altartische römischer Basiliken gefertigt worden. Für den getriebenen figürlichen Schmuck empfahl sich die an Sarkophagen übliche Darstellung des Heilands inmitten seiner Apostel, etwa in Arkaden eingeteilt.

3. Sarkophage.

Der uralte, von den Ägyptern und Phönikern stammende Brauch der Bestattung in Steinsärgen (Sarkophag, d. h. Fleischfresser, bildlich gemeint) war in der römischen Welt im 2. Jahrhundert n. Chr. wieder in Schwang gekommen, unter dem Einfluß orientalischer Anschauungen und Gebräuche. Die Sarkophage sind große Kisten aus Marmor oder geringerem Kalkstein und Sandstein, selten aus hartem Porphyr (wie diejenigen der Helena und Konstantina im Vatikan, deren einer Reiterkämpfe zeigt, der andere Rebenranken, Pfauen u. dergl.). Außerdem sind altchristliche Särge aus gebranntem Thon und solche aus Blei gefunden worden.

Die altchristlichen Bleisärge aus Tyrus zeigen zarte Linienverzierungen, Weinranken mit Vögeln und Vasen, Rosetten, das Monogramm Christi mit *IXΘYΣ* unter einer Bogenstellung und eine Philosophenfigur. Sie werden dem 4. Jahrhundert zugeschrieben.

Die Steinsärge haben einen flachen Deckel mit hohen Leisten an der Vorderseite, oder einen dachförmigen, der das ganze Gehäus als sacellum, als eine Grabkapelle im kleinen erscheinen läßt, und dem entsprechend zeigen auch die Wände manchmal architektonische Gliederung mit Säulen und Thüren. Es ist ein stumpfes Sattel- oder Kreuzdach mit Eckbossen (Akroterien). Infolge von etruskischen Erinnerungen, wie sie im Zeitalter Konstantins von den Römern gepflegt wurden, ist der Deckel manchmal als Pfühl behandelt, auf dem der Verstorbene in Lebensgröße ruht. So auch an einem christlichen Sarkophag von Salona aus dem 4. Jahrhundert.

Manchmal sind die Wände des Grabtrogs abgerundet, so daß er einer Badewanne gleicht. Bei späteren christlichen Sarkophagen von Ravenna und in Aquitanien ist der Deckel halbcylindrisch gewölbt, wodurch das Ganze einem Koffer gleichsieht. Als Flächenverzierung treffen wir Wellenfurchen oder Gittermuster oder Schuppen. Dazu Laubgehänge und Tierköpfe; an der Vorderseite mitten etwa ein Medusenhaupt oder ein Schild mit dem Brustbild des Verstorbenen, eine Tafel mit der Grabschrift, von zwei fliegenden Genien gehalten, an den Ecken Todesgenien mit gesenkter Fackel oder die zwei Dioskuren. Am Deckel vorn Meereswellen mit Delphinen, Nereiden und Tritonen, an den Ecken Masken von Sol und Luna.

Häufiger als die Hindeutungen auf Tod und Jenseits sind bei den Heiden die Erinnerungen aus dem Leben, Kindheit, Heirat, Mahlzeit, Lustbarkeiten und muntere Beschäftigungen, manchmal durch Eroten gespielt oder mythologisch eingekleidet, Jagden, Amazonenkämpfe, Bacchusfeste. Die Niobiden und der tote Hektor spiegeln ein Schicksal wider, das die Trauernden und Betrauerten getroffen hat. Gern sind Mythen abgebildet, die — mehr in poetischem als religiösem Sinn — über den Tod hinausweisen. Alcestis und Laodameia als Beispiele von Lieb und Treue, die ihn überdauern. In den Mythen von Adonis, von Endymion, von Proserpina erscheint der Tod als Eingang zu einem besseren Leben. Achilleus, auf die Inseln der Seligen versetzt, und Herakles bedeuten die Belohnung der Tugend nach dem Tod, und Odysseus, der den Sirenen entkommt, oder Ödipus, der das Rätsel der Sphinx löst, bezeugen, daß der Tod nicht unentrinnbar ist. Aktäon, Marsyas, Klytämnestra, die Giganten sollen vielleicht an die Strafen mahnen, die den Frevler treffen werden, — den Verstorbenen immer ausgenommen. Die Reigen des Bacchus und der Nereiden lassen, wie der Leser weiß, die Freuden der Seligen ahnen.

Das Bildwerk findet sich gewöhnlich an der Vorderseite, die es manchmal mit einer einzigen Komposition ausfüllt. Die Rückseite war meist an eine Wand gestoßen.

Die christlichen Steinsärge sind zum Teil in den Katakomben, in Grabkammern gefunden worden; die meisten standen in Begräbniskapellen und Vorhöfen an Basiliken und auf Friedhöfen, unter Bäumen oder in Säulenhallen und Dachgehäusen. Sie gehören eben zumeist der Zeit der öffentlichen Kirche an, obwohl der Gebrauch von Sarkophagen in den höheren Kreisen der christlichen Gemeinschaft gewiß in frühe Zeit hinaufreicht.

Die ältesten christlichen Sarkophage interessieren weniger die Kunstgeschichte als die Altertumsforschung. Man wird anstößige, mythologische und allzuweltliche Darstellungen vermieden und solche bevorzugt haben, welche, obwohl weltlich, doch eine christliche Deutung zuließen. Den christlichen Charakter gab die Grabschrift, der wie auf den Verschlußplatten der Schiebgräber christliche Sinnbilder beigezeichnet werden konnten (so z. B. an dem Sarg der Livia Primitiva im Louvre: guter Hirt, Lämmer, Delphin und Anker). Christliche Figuren, wie der gute Hirt und die Orantin, konnten wohl schon auf Bestellung ausgehauen werden. Da mag es dann freilich vorgekommen sein, daß dem heidnischen Bildhauer auch eine heidnische Figur mit unterlief; so an

Abb. 99. Sarkophag von La Gayole.

dem Sarkophag aus La Gayole, Zeit der Antonine (Abb. 99). Der gute Hirt erscheint unter diesen Umständen geradezu als christliche Signatur. Die Figur ist dabei manchmal dekorativ behandelt worden, verdoppelt oder in ein gattungsmäßiges Idyll verflochten.

Im 4. Jahrhundert mischen sich unter die mehr oder weniger bedeutsamen Idylle biblische Geschichten aus dem Cyklus der Katakombenmalerei, und ihnen reihen sich bald rein historische Scenen an. Diese biblischen Historien sind es, die uns vorzugsweise interessieren. Der Bilderkreis der Sarkophage hat schon im 5. Jahrhundert, namentlich in der Provence, eine große Ausdehnung erreicht. Die Ikonographie derselben darf als typisch gelten für die christlich-römische Kunst nach Konstantin und vor Justinian; Elfenbeinschnitzereien und andere Kleinwerke, aber auch kirchliche Mosaiken und noch fränkische Miniaturen aus der Karolingerzeit wiederholen die Typen der Sarkophagbildnerei aus dem 4. Jahrhundert. Den Inhalt dieses Bilderkreises faßt Gregor von Tours, wo er von den Särgen in der Gruft bei der Basilika des heiligen Venerandus spricht, kurz dahin zusammen: Historiae de virtutibus domini et apostolorum ejus expositae sunt; die Tugenden und Wunderkräfte des Herrn und seiner Sendboten. Der Bilderkreis der Katakombenmalerei ist hier erweitert; doch ist es ja auch noch ein Grabesbilderkreis, und darum fällt, wenn wir für seine Symbolik eine zuverlässige Auslegung finden, von hier ein Licht rückwärts auf den älteren Grabesbilderkreis.

Zu den Sarkophagbildwerken haben wir nämlich gleichzeitige litterarische Parallelen, Zeugnisse für die Deutung, die man im Hinblick auf das Grab den biblischen Geschichten gab. Gregor von Nazianz und der von Nyssa führen in Grabreden und -gedichten Jonas, Daniel, die drei im Feuerofen u. s. w., Lazarus und andere Wunder Christi als Bürgschaften für den Auferstehungsglauben an. Dann sind es gewisse Sterbe- und Begräbnisgebete in den apostolischen Konstitutionen, in lateinischen Sakramentarien und griechischen Euchologien, Stücke, die uns zwar in jüngerer Fassung vorliegen, doch mit Sicherheit als altkirchlich bezeichnet werden dürfen. Da erscheinen immer wieder als Zeugen der erlösenden Macht Gottes Noah, Abraham und Isaak, Moses und der Auszug Israels mit den Wundern am Schilfmeer und in der Wüste, David, Daniel und die drei Jünglinge, Susanna und Tobias, und dazu allerdings noch andere Gestalten und Geschichten, welche in Bildwerken nicht gefunden werden. In derselben Bedeutung werden die Wunder Christi aufgeführt, und zwar nicht nur Auferweckungen und Heilungen, sondern auch Trank- und Speisewunder und der Fisch mit dem Zinsgroschen. Dann die Errettungen von Petrus, Paulus, Thekla. Der gute Hirte als Sinnbild des göttlichen Erbarmens. Henoch, Hiob, Jona, Elias und Christus selbst als Beispiele der Auferstehung oder der Unsterblichkeit. Es ist die Rede von dem himmlischen Gastmahl, von der Einführung ins Paradies durch Petrus und Paulus, von den Lämmern zu Füßen Christi, von dem Berg, aus dem die Paradiesesflüsse quellen. Logisch ist die Möglichkeit gegeben, daß dergleichen Äußerungen erst von Bildwerken eingegeben sind, und in manchen Fällen sprechen für diese Ableitung sachliche Gründe. Andererseits kommen liturgische Gebetsformeln in wörtlicher Wiederholung auf Grabschriften vor; auch auf einer Glasschale mit eingeschliffenen Bildern (Schale von Podgoritza, im Museum zu Petersburg, 5. Jahrh.?, Abb. 100).

Abb. 100. Glasschale von Podgoritza.

Der berühmte Sarkophag aus S. Paolo, im Laterranmuseum, zeigt in der Mitte der oberen Bilderreihe die Brustbildnisse des verstorbenen Ehepaars im Rundschild, welches zwei Liebesgötter halten. Links oben beginnt die Reihe mit Erschaffung der Menschen. Darauf folgt die Zuweisung der Arbeit nebst dem Baum mit der Schlange, welche an den Sündenfall erinnern. Rechts vom Schild das Wunder von Kana und die wunderbare Vermehrung von Brot und Fisch, sodann die Auferweckung des Lazarus. In der unteren Reihe links die Huldigung der Weisen; die Blindenheilung; Daniel in der Löwengruppe als wirkungsvolle Mittelfigur, und bei ihm Habakuk mit dem Speisekorb. Dann die Voransage der Verleugnung Petri; der Aufruhr der Israeliten gegen Moses und dessen Quellwunder (Abb. 101).

Die Anordnung der Historien in der Reihe ist offenbar willkürlich oder von äußerlichen Rücksichten geleitet. An den Rändern ist ein fester Abschluß erwünscht, wie der Fels des Moses und die Cella des Lazarus ihn ergeben. Der Kathedra des Schöpfers entspricht die der Maria bei der Huldigung der Magier; der Fußwaschung, die Christus an Petrus vollzieht, entspricht die Händewaschung des Pilatus; der Verhaftung Christi diejenige des Petrus oder Paulus oder der Aufruhr Israels gegen Moses; den drei Weisen, die das Christkind anbeten, die drei hebräischen Jünglinge, die sich weigern, das Götzenbild anzubeten. So werden formale Ähnlichkeiten

Anlaß zu sinnigen Zusammenstellungen. Eine rein formale Rücksicht ist es, wenn gewisse Scenen, worin die Hand Gottes vom Himmel vorkommt, rechts und links an das Mittelschild gerückt werden, weil die Hand passend in dem Zwickel untergebracht werden kann. Raumsymbolik ist es, wenn die Figur Christi, von vorn gesehen, gern in die Mitte der Vorderwand gestellt wird. Manchmal ist die Zusammenstellung rein historisch (Passionssarkophage, Sarkophage mit Darstellungen aus dem ganzen Leben Christi, Petrussarkophage). In einzelnen Fällen scheinen typologische Beziehungen zwischen hüben und drüben oder oben und unten vorzuliegen; in anderen Verwechslungen und Gedankenlosigkeiten, hinter denen man keinen Tiefsinn wittern darf. An das Bild vom Sündenfall reiht sich eine Folge von Bildern aus der Geschichte der

Abb. 101. Sarkophag aus S. Paolo, Rom.

Ureltern: die Erschaffung der Menschen, die Zuweisung der Arbeit, Kains und Abels Opfer. An Moses Gesetzempfang und Quellwunder schließen sich seine Berufung, sein Weggang von Pharao, der Durchzug durch das Meer, der Aufruhr Israels gegen ihn und verschiedene Wüstenwunder. Neben Elias Himmelfahrt erscheinen einmal die Bären des Elisa (Lateran-Museum Nr. 198), und bei Daniel in der Löwengrube Habakuk, der ihm die Speise bringt, oder der König, welcher nach ihm schaut. Auch wird geschildert, wie er den Drachen vergiftet. Die drei Hebräer werden nicht nur im feurigen Ofen dargestellt, sondern auch bei der Verweigerung des Götzendienstes. Ein ganz neuer Gegenstand ist die Vision Ezechiels von der Auferstehung der Toten. Aus dem Neuen Testament: Die Anbetung der Hirten oder die Geburt Christi. Die Taufe Jesu. Verschiedene Wunder. Die Begegnung mit der Samariterin am Brunnen. Vornehmlich aber Scenen aus der Leidensgeschichte, bei denen doch immer die Herrlichkeit des Erlösers durchleuchtet: Einzug, Fußwaschung, Verrat und Verhaftung, Verhör vor Kaiphas, Petri Verleugnung, Pilati Händewaschung, Dornenkrönung (eigentlich Bekränzung), Kreuztragung durch Simeon, das Grab mit

den Wächtern oder statt des Grabs das Labarum, das zugleich Kreuz und Auferstehung andeutet. Dann die Thaten und Martyrien der Apostelfürsten. Zu den biblischen Geschichten kommen freie, teils repräsentative, teils allegorische Kompositionen, welche späteren Katakombenmalereien und den Kirchenmosaiken entsprechen: Christus als Lehrer inmitten der Zwölfe, die Einsetzung der Apostelfürsten, das Labarum als Symbol der Auferstehung in Verbindung mit Aposteln, die es grüßen, und verschiedene Allegorien von der Seligkeit Verstorbener.

Die Darstellung der einzelnen Geschichten ist fast stereotypisch, was auf den Gebrauch von weitverbreiteten Vorlagen schließen läßt. Doch kann man in Rom selbst verschiedene Werkstätten, in den Provinzen eigentümliche Überlieferungen erkennen. Die Reliefbilder der Sarkophage gehen ohne Zweifel auf die entsprechenden Typen aus der Katakombenmalerei zurück. Doch macht sich der Unterschied der Kunstgattung und der Fortschritt der Zeit natürlich geltend. Die Gestalten sind aus dem schattenhaften Dasein, das ihnen die Katakombenmalerei verlieh, herausgetreten in greifbare Wirklichkeit. Die Schilderung ist entschieden realistisch, manchmal zwar mit Rücksicht auf den Raum noch abkürzend, doch oft auch ausmalend.

Abb. 102. Sarkophag von Le Mas-d'Aire.

Dies namentlich bei dem Durchzug Israels durch das Rote Meer, einer Schilderung, der durchweg eine ganze Vorderwand eingeräumt ist und die in verschiedenen Ländern übereinstimmend getroffen wird. Man sieht den Pharao mit seinem Viergespann sich überstürzen und versinken, das Getümmel der Wagen und Reiter; am Ufer Israels Siegesjubel, Moses mit dem Stab, Mirjam mit den Cymbeln, die Juden mit ihren Kindern und Habseligkeiten, und die Feuersäule.

Auch der Einzug Jesu in Jerusalem ist, gewiß aus rein künstlerischen Gründen, breiter ausgemalt als andere Scenen.

Die einzelnen Historienbilder sind symmetrisch komponiert, jedoch mit malerischen Überschneidungen und Verkürzungen. Die zwei Hauptfiguren stehen im Profil einander gegenüber, oder eine Hauptperson, von vorn gesehen, steht zwischen zwei Profilfiguren, die gleichmäßige Belebung der Fläche bedingt die Einführung von Füll- oder Trennungsfiguren und Hintergrundsköpfen, seien es Begleiter oder Zuschauer (Abb. 102). Zu schärferer Abgrenzung der Scenen dienen Bäume oder Säulen mit Bögen und Giebeln, welche die Front zur architektonischen Fassade gestalten. In den Zwickeln ist dann die Kleinbildnerei geschäftig, allerlei Symbole und Tierallegorien nach der biblischen Geschichte anzubringen (Sark. des Junius Bassus). Das Relief ist an den Bildersarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts, namentlich den römischen und arelatischen, sehr hoch, mit vielen Unterschneidungen; bei denen des 6. Jahrhunderts, die man vornehmlich in Ravenna und in Aquitanien findet, flacher, und im Zusammenhang damit sind die Kompositionen hier viel lockerer, ohne jede Überschneidung. Die Gestalten sind dort durchgängig gedrungen, hier schlank. So erkennt man hier altgriechische, dort römische Tradition in Hinsicht auf den Reliefstil. Durchweg sind die Gebärden lebhaft und deutlich, die Bewegungen abgerundet, aber auch manchmal zu sanft für die Situation, die Mienen ausdruckslos, gleichmäßig freundlich. Die Gewandfalten sind an den römischen und

arelatischen Bildwerken schon schematisch, durch tiefe Furchen angegeben. Auch die vielen stehengelassenen Bohrlöcher zeigen, daß die Arbeit eine flüchtige, dekorativ gemeinte ist. Manchmal ist doch die Charakteristik vortrefflich. Eigentümlich ist die Tracht der Juden: die Mütze, das kurze Wams und die Hosen der Barbarenvölker. Christus ist in den Hochbildern aus der besten römischen Zeit ein Jüngling mit langem Lockenhaar im Typus des Sonnengottes oder Mithras.

Einige Marmorsarkophage zeigen Spuren von Bemalung und Vergoldung. Die farbige Behandlung der Hochbilder hat man sich vorwiegend nur als konturierende zu denken, als farbige Einfassung der Säume und Hervorhebung des Beiwerks. Haar und Bart mögen bei heiligen Gestalten oft vergoldet gewesen sein.

Abb. 103. Sarkophag in S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

Anziehend sind die klassischen Erinnerungen. Darstellungen von Prometheus ist die Erschaffung des Menschen nachgebildet. Der Typus des Sandalenbinders ist in Moses am Horeb adoptirt. Eine echt römische Erscheinung ist Pilatus, wie er sich die Hände wäscht, auf dem curulischen Stuhle thronend, in voller Rüstung und zu dem religiösen Akt bekränzt. Hieher gehören auch die Personifikationen des Himmels und der Erde, des Abgrunds (beim Untergang des Pharao) u. s. w. Die Eckmasken am Deckel sind zu Petrus- und Paulusköpfen geworden. Die christlichen Bildersarkophage Roms gehören in der Hauptsache dem 4. Jahrhundert an; die arelatischen setzen die römische Tradition im folgenden Jahrhundert fort.

Abb. 104. Sarkophag in Spalato.

Die ravennatischen und aquitanischen vertreten eine spätere Stilperiode, die man lateinisch-byzantinische genannt hat. Die Kompositionen sind in Ravenna dürftiger und ceremonieller, ähnlich wie in Apsismosaiken. Die Ikonographie zum Teil, wie bei der Verkündigung, schon byzantinisch, die Zeichnung und Modellierung der Gestalten aber vorzüglich bis hinaus auf die Drapierung. Übrigens besteht die Verzierung überwiegend aus elementaren Sinnbildern, den Vasen und Reben mit symmetrisch verdoppelten Vögeln daran, Monogramm und Kreuz in bebänderten Kränzen, Palmen und Rosetten und dazwischen die überall beliebten frommen Tiere. Das Blattwerk ist schematisch, das Ornament bald nur noch in Umrissen eingegraben (Abb. 103). Aquitanische Sarkophage haben schon die Form frühmittelalterlicher Totenkisten, schmal zulaufend gegen das Fußende. Für die Bildhauerkunst der Longobardenzeit ist der Sarg der Äbtissin Theodota in Pavia bezeichnend; andere der Art sind in Venedig und Bologna.

Die schönsten römischen Bildersarkophage sind im Lateranischen Museum vereinigt. Berühmt sind auch der Sarkophag des Stadtpräfekten Junius Bassus († 359) in den vatikanischen Krypten, und der eines Probus in einer Kapelle von St. Peter.

Die Bildersarkophage von Mailand und Verona zeigen schon einen reiferen Stil, schlankere Figuren, idealere Auffassung in der Art feierlicher Mosaikdarstellungen. Zu nennen sind sonst der S. eines Gorgonius im Dom zu Ancona, der eines Caterνus in Tolentino, einer Adelfia in Syrakus (mit interessanten Darstellungen aus der Marienlegende). Mehrere sehr schöne stehen im Camposanto zu Pisa und im Museum zu Brescia. Wichtige Marmorsärge aus Gallien, Italien, Afrika bewahrt das Museum des Louvre. Manche afrikanische, wie der einer Cresconia daselbst, sind am Deckel mit musivischem Bild verziert; in diesem Fall ist die Verstorbene im Paradiese dargestellt. Einheimische Werke sind in Arles, Aix, S. Maximin, Toulouse, Avignon, Narbonne, Bordeaux aufbewahrt. Spanische in Gerona und Saragossa, hier vielleicht ein schon von Prudentius erwähnter. In Metz befindet sich der Steinsarg Ludwigs des Frommen mit Darstellung des Zugs durch das Rote Meer, wahrscheinlich arelatische Arbeit. Als einheimisches Werk des 5. Jahrhunderts darf der Noah-Sarkophag in Trier gelten, eine Sandsteinkiste mit selbständig aufgefaßtem Archenbild.

Der große Sarkophag in Spalato zeigt nicht nur auf dem Deckel die merkwürdige Porträtfigur, sondern auch an den Wänden ungewöhnliche oströmische Architekturmotive und interessante Darstellungen (Abb. 104). Für den Orient kommen die Museen von Konstantinopel, Smyrna und Athen in Betracht.

Aus dem Ravenna Theodorichs wissen wir den Namen eines privilegierten Urnenhändlers, Daniel. Am Sarkophag eines Christen Eutropos zu Rom ist eine Bildhauerwerkstatt abgebildet, worin eben Särge gearbeitet werden.

4. Schnitzerei in Elfenbein und Holz.

Die figürliche Schnitzerei in Elfenbein ist zwar nur eine dekorative Kleinkunst, darf aber doch, so gut als die Buchmalerei, im Zusammenhang mit der großen historischen Kunst behandelt werden. Ihre Denkmäler gehören zu den besten Leistungen der altchristlichen Plastik; es war eben ein anspruchsvolles Kunstgewerbe, das die besten Kräfte lohnte. Das christliche Haus enthielt gar mancherlei Gerät von Elfenbein mit religiösem Ornament: Büchsen, Schachteln, Kästchen, Kämme u. s. w. Auch die Kirche konnte allerlei Prunkgerät von Elfenbein gebrauchen: Schreibtafeln und Buchdeckel, Büchsen zur Aufbewahrung des geweihten Abendmahlsbrots, Fächerstiele, und, wenigstens im Frühmittelalter nachweisbar, Weihwassereimer, Hirtenstäbe, sogar Kanzeln und Altartafeln mit Elfenbeinbelag; von elfenbeinernen Thüren haben wir aus dem christlichen Altertum mehrfache Kunde, und ein Bischofsthron in solcher Ausstattung ist uns erhalten. Daß diese Geräte ihre Form eben aus der Antike überkommen hatten, ist zu sagen fast überflüssig; hier interessiert uns ihr Reliefschmuck.

Eine Statue mit Verkleidung von Gold und Elfenbein soll nach byzantinischen Nachrichten noch der Mutter Konstantins errichtet worden sein in der Sophienkirche, das letzte Kunstwerk dieser hochberühmten Gattung. Auch Flachschnitzereien wurden durch Vergoldung und farbige Einfassung gewisser Teile gern in ihrer Prachtwirkung und Deutlichkeit gehoben. Die runde Büchse (pyxis, capsa, cista), ein ausgehöhltes Stück Zahn mit kegelförmigem Deckel, auf dem etwa noch ein Handgriff in Taubenform sitzt, ist an der Wandung mit erhabenem Bildwerk geschmückt, das sich ohne Abteilung rings herumzieht. Der Inhalt der Hochbilder ist christlich, biblische Geschichten, und die Vorlagen scheinen von den Bildhauern der Sarkophage entlehnt.

Das schönste Stück der Gattung, die berühmte Pyxis im Berliner Museum, darf noch dem 4. Jahrhundert zugeschrieben werden. Dargestellt ist der lehrende Christus inmitten der Zwölfe und das Opfer Abrahams, dem ein Engel und die Hand Gottes zugleich Einhalt gebieten.

Die Diptychen, Doppeltafeln von Elfenbein mit Wachseinlagen, waren die Notizbücher der Alten. Mit Bildwerk verziert an den Außenseiten, waren sie in der

späteren Kaiserzeit ein Gegenstand höfischer Geschenke; namentlich die Konsuln pflegten beim Amtsantritt solche zu verschenken. Auch die Kirche machte von kostbaren Di-

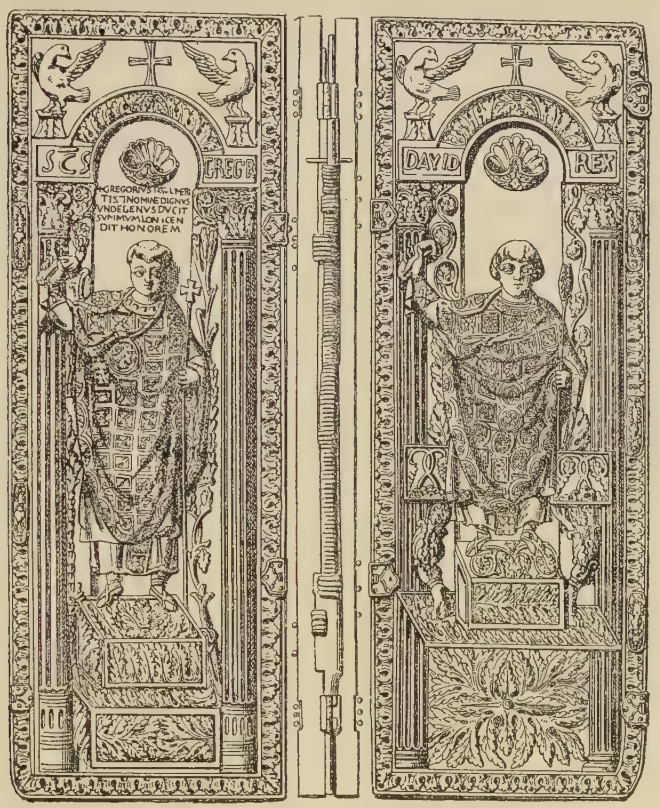


Abb. 105. Gregors-Diptychon zu Monza.

ptychen Gebrauch, vornehmlich auch zu liturgischen Zwecken, wie zur Verlesung der Namen, deren man bei der Eucharistie betend gedachte.

Ein Diptychon im Domschatz zu Monza zeigt die Gestalten des Königs David und des Papstes Gregor ganz in der Tracht und Haltung der Konsuln, nur daß Gregor eine Tonsur hat und ein Kreuzscepter hält. Beide schwingen aber das Handtuch, womit der Konsul das Zeichen zum Beginn der Cirkusspiele gab (Abb. 105.)

Die früheren christlichen Künstler waren immerhin selbständiger, nahmen aber doch auch gerne die profanen Konsulartafeln zum Vorbild bis auf Einzelheiten hinaus. Aus dem thronenden Kaiser wurde ein Christus, aus der Kaiserin eine Maria, aus den Würdenträgern die Apostelfürsten, und aus den Leibwächtern Engel; die tributbringenden Barbaren unten verwandelten sich etwa in die Weisen aus dem Morgenland, und die zwei Genien mit dem Siegeskranze oder Brustbild der Roma oben in Engel mit dem Kreuzeszeichen. Die Einteilung der fünfteiligen Tafeln von den großen Kaiserdiptychen

Abb. 106. Cathedra des Erzbischofs Maximianus in Ravenna.

ist dann auch auf die Einbanddeckel der liturgischen Bücher, des Evangelienbuchs und später des Meßbuchs (sacramentarium) übergegangen. Der Bilderschmuck dieser kirchlichen Buchdeckel entspricht regelmäßig dem Inhalt des Buchs; es sind Titelbilder in Relief. Vorn erscheint auf Evangelienbüchern in der Regel Christus, eingerahmt von evangelischen Geschichten, hinten ebenso die Gottesmutter. Ein Musterbuch von Entwürfen zu solchen Buchdeckeln hat Kassiodor in seinem Kloster Vivarium gesammelt.

Ein Diptychon im Nationalmuseum zu Florenz (früher Sammlung Carrand) zeigt vorn Adam unter den Tieren des Paradieses, die vorzüglich wiedergegeben sind, hinten drei Geschichten vom Apostel Paulus: seine Begegnung mit Petrus und Barnabas (Apostg. 15, 7 ff.), wie er auf Malta die Viper ins Feuer schleudert und wie er ebendort den Krüppel heilt.

Abb. 107. Evangelist, von der Cathedra des Maximianus zu Ravenna.

Der elfenbeinbelegte, hölzerne Lehnstuhl des Doms zu Ravenna ist durch das Monogramm als eine Stiftung des Erzbischofs Maximian (um 550) erwiesen. Prachtvolles spätrömisches Ornament, Weinlaub mit allerlei Tieren, und Figurenbilder frühbyzantinischer Art überzogen einst alle senkrechten Flächen, jetzt fehlen manche Platten. An der Vorderfläche unter dem Sitz sind der Täufer und die vier Evangelisten in Arkaden dargestellt; an den Seitenflächen die Geschichte Josephs des Erzvaters in 10 Bildern; an der Rückwand vorn die Wunder Christi in 8 Bildern; hinten die Menschwerdung samt der legendarischen Vorgeschichte in 16 Bildern. Die Tafeln der Rücklehne sind auf beiden Seiten bearbeitet. Die Geschichte Josephs sollte offenbar typologisch die Passion Christi vertreten. Die Schnitzereien sind ohne Zweifel in Ravenna gearbeitet von verschiedenen Händen, deren eine an den Josephsbildern, eine zweite an den Einzelfiguren des Sitzes deutlich zu spüren ist (Abb. 106. 107).

Die sogen. Lipsanothek (d. h. Reliquienkasten) im Museum zu Brescia war eine mit Reliefplatten von Elfenbein belegte Lade, wohl profaner Bestimmung. Die Bilder sind in vier Streifen ringsum angeordnet. Im obersten Köpfe von Christus und vierzehn Aposteln und Evangelisten in Rundschildern, zum Teil Wiederholungen desselben Typus. Darunter folgt ein Fries mit alttestamentlichen Geschichten, ein Hauptbild aus dem Evangelium und unten wieder ein alttestamentlicher Fries. Die schmalen Seitenstreifen sind gefüllt mit biblischen Emblemen oder Stillleben, wie der Leiter Jakobs, dem Hahn auf der Säule, dem aufgehängten Fisch, dem Standkreuz und Standleuchter, einem Turm, dem Baum, an welchem Judas hängt. Auf dem Deckel wieder evangelische Geschichten in zwei Streifen und im Mittelsteg Tauben.

Die biblischen Geschichten sind:

a) aus dem Neuen Testament: Die Heilung eines Blinden, Auferweckung des Lazarus, Verklärung und daneben das Urteil des Petrus über Ananias und Sapphira, die Auferweckung der Tochter des Jairus, die Verhaftung Christi in zwei Scenen, Petri Verleugnung, Christus vor den Hohenpriestern und vor Pilatus, das „Rühre mich nicht an!", Christus inmitten seiner Jünger (nach Luk. 24, 44 ff.?), Christus als der gute Hirte (nach Joh. 10) und dabei der Mietling, welcher flieht;

b) alttestamentliche: Jakobs Begegnung mit Rahel, sein Ringkampf, Mose Auffindung, sein Totschlag, seine Berufung, die Gesetzgebung, ein Mahl der Israeliten, der Tanz ums goldene Kalb, Davids Kampf mit Goliath, die Weissagung und der Tod des Propheten (1 Kön. 13), Jonas ins Meer geworfen, vom Fisch ausgespieen und unter der Kürbislaube, Susanna im Garten, vor Daniels Richterstuhl und im Dankgebet, Daniel unter den Löwen und den Drachen vergiftend, die Jünglinge im Feuer.

Die zusammengehörigen Scenen sind öfters voneinander getrennt. Ein tieferer Sinn ist in der Zusammenstellung nicht zu erkennen. Die Schilderungen sind höchst lebendig, oft wahr-

haft dramatisch; manche Komposition ist mustergültig, und sehr viele Figuren sind klassische Typen von ergreifendem und edlem Ausdruck (Abb. 108–110).

Man spricht von verschiedenen Schulen; doch beruht hier fast alles auf Vermutung.

Eine römische Schule soll im 4. Jahrhundert das Münchener Osterrelief, die Lipsanothek in Brescia und ein anderes Kästchen, von dem Reste im Britischen Museum sind, und die Berliner Pyxis hervorgebracht haben; im 5. Jahrhundert die vier Londoner Passionstäfelchen, die Pyxis in Bologna, das Carrand-Diptychon in Florenz u. a. Noch im 8. Jahrhundert wäre ein Ausläufer dieser Schule thätig gewesen, der in den gedrungenen Gestalten römische Überlieferung bewahrte, in anderen Stücken byzantinischer Einwirkung unterlag, z. B. in der knittrigen Behandlung der Gewandsäume. Die Kompositionen wie bei späten ravennatischen Arbeiten, altchristliche und byzantinische Züge vermengend.

Abb. 108. Lipsanothek von Brescia.

In Mailand wären entstanden: die zwei Buchdeckel des Doms noch im 5. Jahrhundert, das Werdener Kästchen im South-Kensington-Museum und eine Pyxis der Uffizien im 6. und eine solche in Rouen noch im 7. Jahrhundert. Die späteren Mailänder Arbeiten verraten wie die römischen einen byzantinischen Einfluß.

Die Schule von Ravenna steht von Anfang unter byzantinischem Einfluß, ihr Stil ist aber dennoch abendländisch, plumper als der griechische. Sie schließt sich an die Mailänder Schule an, wie diese an die römische sich anschloß. Ihr werden außer der Cathedra des Maximian zugeschrieben eine Pyxis (Basilewsky) in Petersburg, eine Menas-Pyxis in Liverpool (Mus. Mayer) und eine Pyxis mit Bildern aus der Marienlegende in Kertsch. Ferner ein Diptychon im Berliner Museum mit Darstellungen Christi und der Gottesmutter im Stil der evangelischen Geschichten an der Cathedra. Endlich zwei Buchdeckelpaare in der Pariser Nationalbibliothek (6. Jahrh.) und im armenischen Kloster Etschmiadzin (Anfang 7. Jahrh.). Beide zeigen vorn Christus thronend und begleitet von Petrus und Paulus und hinten Maria mit dem Kinde, thronend und bewacht von Engeln. Dazu ringsum Scenen aus dem Leben Jesu bezw. der Maria. Den Beschluß würde ein Diptychon in Saulieu machen mit denselben Repräsentationsbildern.

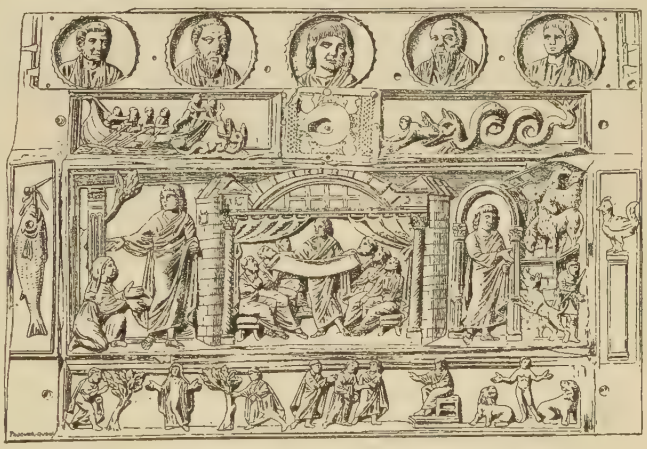


Abb. 109. Lipsanothek von Brescia.

Endlich wird in Monza eine Werkstatt vermutet, welche seit der Zeit Theodolindes Pyxiden und Diptychen mit biblischen Darstellungen in ansehnlicher Zahl hervorgebracht hätte. Diese Schnitzereien sind schon stark barbarisch ausgefallen. Die Figuren stehen gern unter Arkaden. Jugendliche Typen sind anfangs bevorzugt, auch für Christus, später herrscht das Greisen-

hafte in verzerrender Charakteristik. Den Engeln ist gewöhnlich ein Kreuzstab in die Hand gegeben. Dies und anderes scheint übrigens vielmehr nach Ägypten hinzuweisen. Maßgebend ist doch eine ravennatische Überlieferung. Diese longobardisch-altchristliche Kunst wird dann von der karolingischen Renaissance aufgesogen.

In Byzanz setzt die Reihe der Denkmäler, auch der profanen Beamten-Diptychen, erst unter Justinian ein, aber sogleich mit den höchsten Meisterwerken der Kunstgattung. Zu diesen zählt die Tafel mit dem Erzengel Michael, die zum Gegenstück eine Muttergottestafel gehabt haben muß. Ferner zwei Klapptafeln mit den auf Podesten und in Gehäusen stehenden Figuren von Petrus und Paulus in Rouen, eine Tafel mit der Verkündigung in Mailand (Trivulzi), die Aachener Tafel in der vatikanischen Bibliothek und die wahrscheinlich mit der vorigen zusammengehörige im South-Kensington-Museum.

Abb. 110. Lipsanothek von Brescia.

Die Kirche S. Sabina auf dem Aventin zu Rom hat eine Thür von Cypressenholz mit geschnitzten Rahmen und Füllungen. Diese letzteren mit ihren biblischen Hochbildern werden jetzt allgemein der altchristlichen Kunst zugeschrieben. Nur daß

Abb. 111 a—c. Von der geschnitzten Thür von S. Sabina zu Rom.

die Einen sämtliche Hochbilder der Bauzeit der Kirche (um 435) zuerkennen; Andere nur einen Teil derselben (und den Rest einer oder verschiedenen späteren Restaurationen). Die Verschiedenheiten sind indessen nicht zu groß, um einheitliche Entstehung auszuschließen, wenn schon verschiedene Hände wahrgenommen werden müssen. Es waren

ursprünglich wohl 12 größere und 16 kleinere Tafeln. Erhalten sind 8 große und 10 kleine.

Die größeren Tafeln zeigen folgende Darstellungen über- oder untereinander: I. Mose hütet die Schafe Jethros, steht vor dem brennenden Busch, spricht mit Gott. II. Mose Schlangenwunder vor Pharao. Durchzug durchs Rote Meer. III. Mose Quellwunder. Manna. Wachteln. Mose betend auf dem Felde. IV. Elias Himmelfahrt. V. Zacharias empfängt die Verkündigung. VI. Wunder Christi: Weinwunder. Speisewunder. Heilung des Blindgeborenen. VII. Christi Himmelfahrt. VIII. Der erhöhte Christus und die Kirche.

Die kleineren Tafeln: Die Anbetung der Weisen. Die Verklärung Christi. Christus sagt dem Petrus seine Verleugnung voraus. Christus vor Kaiphas. Christus vor Pilatus. Kreuzigung (Abb. 88). Der Engel und zwei Frauen am Grab Christi. Der Auferstandene und zwei Frauen (Matth. 28, 9?). Der Auferstandene und zwei Jünger. Dazu kommt noch aus dem Alten Testament die Speisung Daniels durch Habakuk.

Es ist möglich, daß die größeren Tafeln typologisch geordnet waren, indem etwa den Wundern Mose diejenigen Christi entsprachen, der Himmelfahrt Elias diejenige Christi u. s. w. Die Kompositionen sind denen der Sarkophage ähnlich; manche Gruppen erinnern auch an Diptychen. Die Himmelfahrt Elias ist ebenso malerisch als schwungvoll geschildert. Das Ganze gehört zu den merkwürdigsten Denkmälern der altchristlichen Skulptur (Abb. 111 a—c).

III. Altkirchliche Malerei.

Die antike Malerei war bis ins 3. Jahrhundert hinein im Fortschreiten begriffen, während die Plastik längst schon im Sinken war. Die Fortschritte galten sowohl der malerischen Auffassung wie der Technik. Man wagte sich an Landschafts-, Gattungs-, Bildnis- und Historienmalerei mit Anspruch auf volle Wiedergabe der räumlich-körperlichen und farbigen Wirklichkeit, und zwar durch illusionistische Mittel (Zusammenstellung von Farbflecken, nicht mehr modellierende und kolorierte Zeichnung) und bis hinaus auf die atmosphärischen Erscheinungen mitsamt der Luftperspektive. Nur die tastende — auf dem Gefühl, nicht auf regelrechter Konstruktion beruhende Linearperspektive und die Nichtbeachtung der farbigen Reflexe scheiden die antike Malerei von der modernen und lassen sie uns dilettantenhaft erscheinen (Wickhoff.) Gern folgt der Maler einem Dichter. Die Schilderungen des jüngeren Philostratus von Gemälden, die wohl seiner Zeit, nicht einer älteren angehören, lassen erkennen, daß die Neigung des Zeitalters der idyllischen Gattung vorzugsweise galt. Die verschiedenen Techniken der Wachsfarbenmalerei (Enkaustik), die auf Holztafeln, Pergament und im großen auf verputzten Wänden geübt wurden, ermöglichten Wirkungen, welche denen unserer Ölmalerei ganz nahe kamen. Davon zeugen die antiken Tafelbildnisse aus Ägypten.

Für die Wandmalerei empfahl sich als wohlfeilere Technik die mit Kalk- und Wasserfarben auf nassem Putzgrund (al fresco) oder die mit Leimfarben auf trockenem Grund, als luxuriöseste und dauerhafteste das Mosaik. Nahe an die Wirkungen der Malerei kam auch das Kunsthandwerk der Teppichwirkerei.

Christlichen Zwecken wurde die Tafelmalerei dienstbar gemacht zu Bildnissen der heiligen Personen und wie es scheint auch zu historischen Kompositionen, die monumentalen Techniken zur Dekoration der Kirchen und der Wohnungen mit religiösen Darstellungen neben Idyllen von mehr oder weniger profanem Charakter und neutralem Ornament.

Die Webkunst und Stickerei lieferte für Kirche und Haus Teppiche und sogar Gewänder, in deren Bilderschmuck sie mit der monumentalen Malerei wetteiferte. Solche Bilderteppiche dienten im Gotteshaus als Wandbekleidungen, Vorhänge, Decken, Bodenbeläge. Sie wurden ihrerseits von der mustivischen Technik nachgeahmt an eingelegten Böden, Wänden und Gewölben.

1. Wandmalerei.

a. Allgemeines.

Die altchristlichen Denkmäler der eigentlichen Wandmalerei sind, abgesehen von den Katakomben zu Neapel und zu Rom, bis ins Mittelalter selten und nicht eben bedeutend.

Wir müssen uns an die musivischen Arbeiten halten, die, obschon Erzeugnisse eines wiederholenden Handwerkes, offenbar als vornehmste monumentale Malereien gegolten haben. Sie zeigen sogar weniger handwerksmäßiges Gepräge als die eigentlichen Wandmalereien, eben weil die Entwürfe nicht von den ausführenden Händen, sondern von besseren Künstlern geliefert wurden.

Unter Mosaik (museion, opus musivum) wird im allgemeinen Flächendekoration mittelst eingelegter fester Körper von verschiedener Farbe verstanden. Dem Plattenmosaik steht das Würfelmosaik gegenüber. Dieses arbeitet mit Plättchen oder Stiften von 3 -5 mm Oberfläche, aus Stein, Thon, Glas und ausnahmsweise Perlmutter, die in eine Grundschicht von Marmorkitt eingedrückt sind; die ganze Oberfläche wird zuletzt geebnet und geschliffen. Gold und Silber sind in feinen Blättchen zwischen zwei Deckplättchen eingekittet. Die bunten Glaspasten sind mit metallischen Oxyden gefärbt. Das Gold wird in der guten Zeit nur sparsam gebraucht, für Zieraten und für die höchsten Lichter, für ganze Gründe seltener als später, dafür viel mehr Blau. Die Technik, schon den alten Ägyptern und den vorderasiatischen Kulturvölkern bekannt, war in der alexandrinischen Zeit entwickelt und in der römischen Kaiserzeit raffiniert worden. Es ist anzunehmen, daß vornehmlich die Baderäume damit ausgeschmückt waren, doch auch die Paläste; und daß insbesondere die Prunksäle der kaiserlichen Höfe ganz unmittelbar das Vorbild für die Dekoration der kirchlichen Basiliken abgegeben haben; in der Thronnische das Bild des Kaisers, wie er Gnaden austeilt und Huldigungen empfängt, an den Wänden seine Thaten. So war im Palast der Tetrici auf dem Cölius musivisch dargestellt, wie Aurelian den beiden die Senatorenwürde verleiht. Besondere Fürsorge hat diesem Kunstzweig und, wie man glauben darf, auch schon seiner kirchlichen Verwendung Konstantin zugewandt. Die ältesten christlichen Mosaikbilder sind in den Katakomben gefunden worden. Es sind — von ornamentalen Dekorationen abgesehen — Bildnisse oder kleine Kompositionen gleich denjenigen, die in dieser späteren Zeit an die Hinterwände der Arkosolien gemalt wurden.

Die musivische Kunst im Kirchenschmuck bleibt vor allem ihrer dekorativen Aufgabe eingedenk; sie schmiegt sich eng an die Linien der Architektur an und hebt sie hervor und teilt die Flächen in Felder mit Umrahmungen und Füllungen. Der Fußboden ist teppichmäßig eingeteilt, gemustert und belebt mit Ornamenten aus dem Naturleben, Pflanzen, Tieren und sogar mit Bildern aus dem Menschenleben oder auch mit kartographischen Darstellungen. Da findet man die Elemente und die Jahreszeiten, die Winde, die Monate und den Tierkreis; oder auch symbolisch-mystische Andeutungen, Inschriften und anagrammatische Spielereien.

Fußböden mit figürlichem Mosaik in Kirchen: Zu Tyrus ein Paviment, von einer Kirche des hl. Christophorus, das dem 6. Jahrhundert angehören mag, mit profanen Darstellungen, Jahreszeiten, Monate, Winde, Tierkämpfe, Jagden, Weinlese, Kinderspiele u. dergl. in 95 Medaillons von Ranken. In Madaba beim Toten Meer der Mosaikboden von einer Kirche des 5. Jahrhunderts, darstellend einen Plan des heiligen Landes nebst Syrien und Ägypten, mit biblischen Inschriften; die Städte sind nach antikem Brauch abgebildet, Palmen- und Bananenbäume angegeben, auch Gebirge und Gewässer mit Schiffen darauf.

Die Apsis ist architektonisch eingeteilt in Nischenwand und Halbkuppelgewölb. Erstere ist bis zum Gesims meist mit Plattenmosaik vertäfelt, hat sie aber Fenster, so werden gerne zwischen ihnen Heiligenfiguren in Würfelmosaik gebildet. Die Halbkuppelwölbung erhält am Scheitel einen zusammenfassenden ornamentalen Abschluß, am unteren Rand einen Fries. Sie ist behandelt wie ein ausgespannter Teppich oder Schirm; oder gedacht als Himmelswölbung und darum in Blau oder Gold gehalten. Der Goldgrund wird ein unschätzbares Mittel zu symbolisch-mystischer Stimmungswirkung, zur Andeutung überirdischen Ätherglanzes; darum verdrängt er mehr und

mehr die malerischen Hintergründe, landschaftliche und bauliche; und wird auch dem irdischen Himmelsblau vorgezogen, zumal bei den Griechen. Der Stirnbogen wird umsäumt mit Kranzgewinden, Medaillons, der Widmungsinschrift. Über dem Bogenscheitel ist die Stelle für ein Bildnis, Sinnbild oder Zeichen des Herrn Christus. Die Wandzwickel neben dem Bogen werden ausgefüllt so gut es geht, am unglücklichsten mit wagrechten Bilderstreifen. An der Unterfläche (Leibung) des Stirnbogens reihen sich etwa Medaillons mit Brustbildern aneinander. Ebensolche oder christliche Embleme finden Platz über den Säulen des Mittelschiffs, zwischen den Bögen. Die Wandflächen über den Tragbögen, zwischen dem Gurtgesims und den Oberfenstern schreien nach Ausfüllung durch lebendige Gebilde. Diese langen Streifen laden ein zur Entwicklung geschichtlicher Bilderfolgen oder friesartiger Figurenreihen, heiliger Aufzüge. Zwischen den Oberfenstern können wieder einzelne Gestalten zu stehen kommen.

Andere Kompositionsmotive bringt der Gewölb- und Kuppelbau mit sich. Den Scheitel nimmt ein Zeichen oder Sinnbild der Gottheit ein, denn die Gewölbrundung stellt den Himmel vor. Das Scheitelbild ist etwa getragen von karyatidenartigen Figuren von Engeln, die zugleich die Gewölbfläche einteilen. Die Grate eines Kreuzgewölbes werden mit Gewinden gesäumt.

Eine Menge herrlicher antiker Dekorationsmotive leben fort im Kirchenschmuck, so die Akanthus- und Weinranken mit dem munteren Völkchen der Eroten, die Gewinde aus den Blumen und Früchten der verschiedenen Jahreszeiten, die Gefäße mit den trinkenden Vogelpaaren, die gekreuzten Füllhörer und die ganze Scenerie der Wasseridyllen aus den Badesälen. Diese klassische Dekorationsmalerei mit den profanen Motiven des Jäger-, Fischer- und Hirtenlebens wird freilich von Nilus, dem Schüler der Chrysostomus, als eine für den Kirchenschmuck unpassende Spielerei verworfen. Sie läßt sich aber doch nicht ganz austreiben; in den unteren Friesen der Apsidenwölbungen, also sogar an besonders heiliger Stelle, findet sie vielfach ihren Unterschlupf. Auch die phantastisch-dekorativen Architekturbilder der pompejanischen Wandmalerei finden da und dort im Kirchenschmuck Aufnahme; selbst an Kuppelwölbungen, wo sie nicht am Platze sind.

So ist das Feld beschaffen, das die christliche Historienmalerei nun einnimmt. An den Wänden im Schiff und wohl auch im Vorhof biblische Geschichten in zeitlicher Folge, vom Altar ausgehend oder auch vom Eingang, ringsumlaufend oder in bedeutsamer Doppelreihe sich entfaltend. Bei der Auswahl der biblischen Scenen wirkt anfangs der Gräbercyklus nach, dessen Typen natürlich nicht unbenützt bleiben, doch die Absicht geht im Kirchenschmuck entschieden auf historische Reihen, später bei den Griechen auf eine liturgisch-dogmatische Raumsymbolik. Apokalyptische Bilderreihen sind erst für das Frühmittelalter bezeugt. Einzelne Scenen der Offenbarung sind aber seit der Frühzeit auserlesen für die Altarstätte. Die Heiligenlegenden finden, abgesehen von den besonderen Gedächtniskirchen, ihre Stelle allenfalls im Vorhof.

Die Einzelfiguren zwischen den Fenstern des Hochschiffs und die Brustbilder in den Zwickeln stellen Propheten, Apostel, Heilige, vielleicht auch schon frühere Lehrer, Bischöfe der Gemeinde vor. An der Eingangswand, außen über der Thür und innen steht die Widmung in Schrift und Bild, das Bildnis des Stifters, wie er der Gottheit seine Verehrung bezeugt. Gegen Ausgang des Zeitalters finden wir an der inneren Eingangswand Hinweise auf das Endgericht, zur Mahnung für die Heimgehenden.

Immer war doch, wie für seine Zeit Paulinus von Nola bezeugt, die Ausstattung der Langhauswände mit Historienbildern etwas Besonderes.

In der Apsis, die das erste und vornehmste Ziel der Blicke ist, erscheint wie in den alten Tempelzellen das Bild oder Sinnbild der Gottheit selbst in ihrer ewigen, zeitlosen Gegenwart, in majestätischer Ruhe. In der Frühzeit, im 4. und 5. Jahr-

hundert, öfter in symbolischer Verhüllung, in Gestalt des Kreuzes, Thrones oder Lammes samt der Taube und der Himmelshand. Noch Nilus will an dieser Stelle nichts anderes sehen als das Kreuzeszeichen. Und selbst diese elementaren Sinnbilder wurden zunächst, wie es scheint, nur schüchtern, spielend in das Ornament, in das grundfüllende Rankenwerk eingeflochten; dann für sich wie Hieroglyphen oder Bilderrätsel zusammengestellt.

Das Kreuz ist etwa umringt von Tauben, das Lamm von anderen Lämmern in der Zwölfzahl. Die Hand Gottes hält über dem Sinnbild des leidenden Sohnes Gottes den Siegeskranz und die Taube vom Himmel vervollständigt die Andeutung der göttlichen Dreifaltigkeit. Das Lamm Gottes steht (wenn es nicht erwürgt auf dem Altar liegt) auf dem Zionshügel, von dem der Strom des Lebenswassers kommt, in vier Ströme geteilt wie im Paradies und wie in den Evangelien. Die Lämmer, welche die Auserwählten bedeuten, kommen von zwei Seiten aus zwei Städten, Jerusalem und Bethlehem. (Paulinus deutet die zwei Gruppen auf das Gleichnis von den Schafen und den Böcken, wozu allerdings auch der Thron mit dem Kreuze paßt.) Palmen zeigen etwa noch zum Überfluß das heilige Land oder das himmlische Paradies an. An Stelle des Lebensbaumes erscheint an dem Lebensstrom, der von dem Stuhl des Lammes kommt, das Kreuz in Form eines kirchlichen Standkreuzes von Gold und besetzt mit Edelsteinen und Perlen. Kronreif und Purpurbehang auf dem Thron repräsentieren das himmlische Königtum Christi. Das krystallene Meer, das nach der Offenbarung Johannis vor dem Stuhl ist, hat vielleicht den Vorwand abgegeben für die Herübernahme der Wasseridyllen aus der profanen Dekoration; ein andermal wird das Wasser — ursprünglich im antiken Urbild wohl der Nilstrom — auf den Jordan gedeutet (Beischrift im Mosaik von S. Cosma e Damiano zu Rom).

Dies mag ungefähr der symbolisch-dekorative Apparat der Apsidendekoration im 4. Jahrhundert gewesen sein. Er wird im Kunstgewerbe vielfach und noch lange Zeit ausgenützt. In den Mosaiken wird er bald eingeschränkt auf den unteren Fries der Nischenwölbung, während die Hauptbildfläche figürlichen Kompositionen eingeräumt ist.

Seit dem 6. Jahrhundert erscheint die Gottheit, der erhöhte Christus, regelmäßig in leibhaftiger Gestalt an der Nischenwölbung, umgeben von Aposteln, Heiligen, Engeln und apokalyptischen Geschöpfen; selten noch, wohl zuerst im Orient als Kind auf dem Schoß der Mutter wie bei der Anbetung der Weisen; oder Maria allein als Betende wie bei der Himmelfahrt Christi. Der irdische Lehrer inmitten der Jünger wird unter Einwirkung der Apokalypse zum himmlischen Richter mit seinen Beisitzern. Auf die Scene in der Offenbarung (Kap. 4) deuten die vier fliegenden Tiere mit den Evangelienbüchern. Die vierundzwanzig Ältesten finden etwa auf den Wandflächen zu seiten des Bogens Platz. Über dem Bogenscheitel erscheint dann das Lamm, das erwürgt ist, auf dem Altar; und dabei das Buch mit sieben Siegeln und die sieben Leuchter. Ein passender biblischer Gegenstand für Apsisbilder ist die Verklärung Christi, die wir ein paarmal finden. Ein beliebtes Apsisbild ist außerdem die mystische Scene von der Einsetzung der beiden Apostelfürsten.

Seit dem 6. Jahrhundert kommen auch die in der fortgeschrittenen katholischen Liturgie wurzelnden zeitlosen Heiligengruppen auf; meist verbunden mit der Widmung.

Der Herr, inmitten thronend auf dem Stuhl oder der Himmelskugel oder stehend auf Wolken, empfängt wie ein Kaiser die Huldigung der Kirchenheiligen oder die Widmung des Gotteshauses von seiten der Stifter, welche ihm von Heiligen oder Engeln vorgestellt werden. Die Heiligen bringen auf verhüllten Händen ihre Kronen dar, die Stifter ihre Weihgeschenke oder Baumodelle. So ist allerdings verwirklicht, was die Synode von Elvira verworfen hatte: daß an den Wänden gemalt steht, was verehrt und angebetet wird.

Bei den Griechen finden, an den Wänden des Altarraums passend, solche Darstellungen eine Stelle, die sich auf die Geheimnisse des Abendmahls beziehen, Vorbilder aus dem Alten Bund oder die Kommunion der Apostel mit Christus als Priester. Das sind erste Anfänge der dogmatisch-liturgischen Raumsymbolik, welche die griechische Kirchenmalerei seit dem Mittelalter beherrscht.

Der malerische Stil dieser alten Kirchenwandbilder ist wesentlich durch die Technik bedingt, aber durchaus nicht zu seinem Schaden. Es ist ja eine grobe Technik, im Grund eine Verirrung, diese Übertragung eines Gemäldes in ein Pflaster von bunten Steinchen und Glasstückchen. Die Gesamtwirkung hat etwas Kaltes, Hartes, doch auch etwas Mystisches vermöge der tiefen und durchleuchtenden Farben. Und die grobe Technik hat wie bei der Glasmalerei des hohen Mittelalters einen großen und strengen, echt kirchlichen Stil hervorgerufen. Sie zwang den entwerfenden Künstler, vom Zufälligen der natürlichen Erscheinung abzusehen und auf das Wesentliche und Bedeutsame zu dringen; zwang ihn auch, dem flächenhaften Teppichstil nahe und seiner Aufgabe der Wandverzierung eingedenk zu bleiben. So ist diese Art von Malerei eine unvergleichlich monumentale geworden, wie es ihre Dauerhaftigkeit und ihre Bestimmung verlangte. Der neue geistige Inhalt hat die musivische Kunst der Alten über sich selbst hinausgehoben. Die Typen der Kirchenmosaiken sind die ersten vollwertigen Ausprägungen der christlichen Ideale rein geistiger Lebenskraft und Größe und haben als solche ihren Wert behalten für die ganze Folgezeit. Von Giotto und Raphael bis auf Cornelius und Flandrin hat sich die hohe Kirchenmalerei an ihnen orientiert.

Die klassische Überlieferung ist in dieser Kunst noch lang lebendig, manche biblische Gestalten sind drapiert wie eine antike Gewandstatue. Die Lebhaftigkeit der Gebärden und Bewegungen in den flatternden Gewändern, die im 4. Jahrhundert zur Manier geworden war, wirkt bei den christlichen Helden, die beseelt sein sollen von Sanftmut und Demut, doppelt übertrieben. Doch nur allzubald ist die kirchliche Kunst ins Gegenteil verfallen. Bei den Apsisbildern, die das Göttliche in seiner ewigen Gegenwart oder gewissen Zukunft, in seiner vollen Würde und Erhabenheit darstellen sollen, ist die Handlung ohnehin mehr oder weniger allegorisch. Da ist eine streng symmetrische, mit der Symbolik des Raumes wirkende Anordnung und eine statuarische Haltung der Gestalten das Gegebene; die Hauptfigur in Vorderansicht, mit ihrem Blick den Beschauer anziehend und verfolgend, die anderen in Seitenansicht oder genauer in Dreiviertelsicht, meist herausblickend. Den lebendigen Zusammenhang ersetzt die Raumsymbolik. Die Verhältnisse von oben und unten, vorn und hinten, außen und innen, rechts und links werden zum Ausdruck geistiger, mehr oder weniger tiefsinniger Beziehungen, die der mit dem Gegenstand vertraute Beschauer selbst hineinträgt. Auch hier wird die künstlerische Beschränkung zu einem Mittel religiöser Wirkung. In ihrer Ruhe erscheinen diese Gestalten zeitlos, überirdisch, die stillen Gebärden visionär. Aber mit der Zeit hat diese Gunst der Umstände der Kunst geschadet, sie verleitet, ihre eigentümlichen, die wahrhaft malerischen Ausdrucksmittel preiszugeben. Dem Zeitgeist entsprach sicherlich diese Beschränkung. Welch ein Gegensatz zum Schöpfer- und Weltrichterideal des Michelangelo!

Die Heiligen im Bild thun ja nichts anderes als was die Gläubigen im Hause Gottes thun. Der Kirchenschmuck ist ein verklärtes Spiegelbild des Gottesdienstes, und zwar des gemeinsamen, objektiven, kirchlichen, im Gegensatz zur neueren religiösen Kunst, die in der Wiedergabe subjektiver Frömmigkeit ihre Stärke hat. Und im Gegensatz zur Malerei der Katakomben verkündet diese kirchliche Kunst feste Glaubenslehren, nicht mehr freie Glaubenshoffnungen; ihr ist das Christentum schon ein Gesetz. Darum auch lauter festumrissene Gestalten, sehr verschieden von der Bilderwelt der Gräbermalerei, deren Figuren oder Silhouetten in der That etwas Schattenhaftes, deren Idylle etwas Traumartiges haben. Endlich geht ein Zug von mönchischer Übergeistlichkeit und Unsinnlichkeit durch die kirchliche Kunst, nach dem Untergang des Reichs von Rom; immer gräulicher werden die Mienen, immer abgezehrter die Gestalten.

In Werken, die von Theodorich und von Justinian gestiftet sind, ist der geschilderte Mosaikstil am schärfsten ausgeprägt; dies war seine Reifezeit. Man kann ihn altbyzantinisch nennen, wenn man unter Byzantinismus eine zeitliche Kulturerscheinung versteht. Die griechischen Mosaiken unterscheiden sich von den lateinischen oft schon in Hinsicht auf die Ikonographie der Scenen und Personen, die im Osten reicher oder doch früher entwickelt ist. Aber auch im Stil: „Eine freie Schönheitsempfindung und gefällige Komposition zeichnen die griechischen Werke, robuste Kraft die römischen aus“ (V. Schultze).

Der Denkmälerbestand wird einigermaßen ergänzt durch die sogenannten Tituli, Versüberschriften zu Bildern. Kirchenfürsten wie Ambrosius von Mailand, Damasus von Rom, Paulinus von Nola und Dichter wie Prudentius — wenn von ihm das sogen. Dittochäon herrührt — haben sich mit solchen Epigrammen abgegeben, deren eine ziemliche Anzahl uns überliefert ist. Rhetorische Umschreibungen von Kirchenbildern hat Porphyrius von Gaza hinterlassen.

b. Übersicht der Denkmäler.

1. Aus dem 4. Jahrhundert.

In S. Costanza zu Rom zeigt das Paviment in Schwarz und Weiß Scenen der Weinlese und des bacchischen Kreises, z. B. einen Genius, der wie Silen auf einem Esel reitet, Feldaltäre, Vögel u. s. w. Die Marmorvertäfelung der Wände ist zerstört. In den 15 Nischen des Umgangs waren Sterne angebracht auf weißem Grund, in der Hauptnische das Christogramm im Siegeskranz. In der großen Seitennische rechts die Übergabe des neuen Gesetzes an Petrus, während Paulus durch Zuruf den Herrn begrüßt; Palmen stehen im Hintergrund, unten der Quellenfels, die Schafe und die beiden Städte (Abb. 112). Gegenüber Moses, wie er von Christus, der auf der Himmelskugel thront, das Gesetz des Alten Bundes empfängt. (Oder ist es nur die Huldigung irgend eines römischen Kirchenheiligen vor dem Herrn?) Die Kompositionen dieser beiden Apsidenbilder weisen auf das 5. Jahrhundert. Am Gewölbe über dem Altar war Christus thronend inmitten der Zwölfe dargestellt nebst zwei weißgekleideten Frauen. Im unteren Fries anscheinend das Lamm Gottes mit Nimbus, zwischen Milchgefäßen, und andere Schafe vor einem Gebäu, das als himmlisches Jerusalem zu deuten wäre. In den zwölf Feldern des Ringgewölbs über dem Umgang ist die musivische Dekoration erhalten. Es sind sechs verschiedene Muster, teils geometrische mit Kreuzen und Rosetten, teils Reihen von Medaillons, worin Büsten mit Amoretten und Psychen wechseln, teils auch Ranken mit verstreuten Blumen, Früchten, Krügen, Körben, Füllhörnern und Vögeln; alles auf weißem Grund, einem Teppich oder Paviment ähnlich. Das Anmutigste sind die Vignetten mit der Kelter und dem Ochsenwagen. So reizend die Motive, so ist die Ausführung doch kleinlich und trocken. Christliche Deutung läßt nur etwa ein Lamm mit Hirtenstab und Eimer zu, abgesehen von den Kreuzmustern.

Abb. 112. Vom Kuppelmosaik in S. Costanza zu Rom.

Die Trommel war mit plastischen und eingelegten Baugliedern besetzt. Dann begann über einem Delphinenfries das Mosaik der Kuppelwölbung mit einem Streifen von Wasseridyllen, die lebhaft an ein Gedicht des Philostratus erinnern. Zwischen Inselchen, Dämmen

und Wehren tummelten sich Putten, badend, rudernd, fischend, Vögel schießend; dabei auch ein Schiff mit zwei Gestalten in der apostolischen Tracht. Die Kuppelwölbung war durch graziöse Karyatiden, welche aus Akanthuskelchen wuchsen und ein Pantherpaar zu Füßen hatten, in zwölf Felder eingeteilt (Abb. 112). Über den Karyatiden standen Gruppen von drei Grazien (?), welche Medaillons mit Bildern hielten. Von den Darstellungen in den Feldern zwischen den Karyatiden lassen sich einige aus alten Abbildungen und Beschreibungen erkennen, Kains und Abels Opfer, Abrahams Opfer, Moses Quellwunder, Susanna, Tobias mit dem Fisch; also alttestamentliche Historien in der Art der Katakombenbilder. In den Kartuschen der oberen Reihe wollte de Rossi neutestamentliche Geschichten finden. Das Ganze vertritt eine Zwischenstufe zwischen der urchristlichen Dekoration der Katakomben und der altchristlichen der Basiliken.

Unter allen Erneuerungen haben, wie es scheint, die alten römischen Mosaiken die Spur der ursprünglichen Komposition bewahrt, so die Apsisbilder der alten Peterskirche, von S. Giovanni in Laterano, S. Paolo fuori le mura. Auch die Apsismosaiken von S. Maria Maggiore und S. Clemente enthalten altchristliche Reminiscenzen.

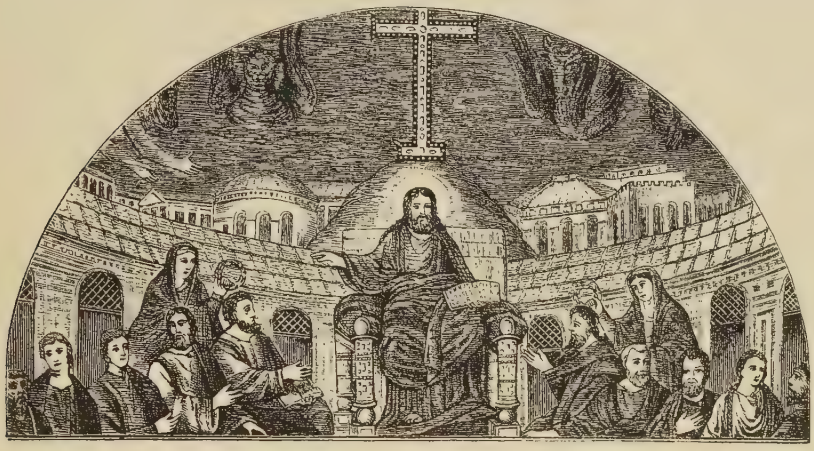


Abb. 113. Apsismosaik in S. Pudenziana zu Rom.

Am meisten Altertümliches hat sich in den Idyllen des unteren Frieses der Apsidendekorationen erhalten.

Die Apsis von S. Maria Maggiore war (nach einem mittelalterlichen Bericht) in altchristlicher Zeit, wahrscheinlich unter Sixtus III., mit einem Rankenwerk verziert, worin sich Tiere tummelten. Erhalten ist uns eine solche Apsisdekoration in der einen Apsis der Vorhalle des Lateranbaptisteriums, jetzt Kapelle S. Rufina e Seconda. Das Rankenwerk entsprießt aus einem Blätterknoten in der Mitte. Im Scheitelpunkt befindet sich ein Zeltdach, auf dessen Rand vier Tauben und das Gotteslamm mit dem Kreuzchen über der Stirn zwischen Blumen stehen. Sechs goldene, mit Steinen besetzte Kreuze hängen an dem Zeltdach. In der seitlichen Einfassung des Mosaiks stehen Taubenpaare zwischen Vasen und Ranken; im unteren Fries zwölf Kreuze. In der anderen Apsis waren vier Hirten mit ihren Herden und Vogelhäuser mit allerlei Vögeln abgebildet.

Von ähnlicher Pracht ist der Deckenschmuck des Oratoriums von St. Johannes Evang. ebenda (um 465). Derjenige des Oratoriums des Täufers ist nur in alter Nachzeichnung erhalten.

Sächliche Sinnbilder füllten auch an anderen Orten oft noch ausschließlich die Wölbung der Apsis. So in den Basiliken des Paulinus zu Nola und Fundi (um 400). An den Schiffwänden aber hatte er biblische Geschichten schildern lassen, und zwar zu Nola in der einen Basilika alttestamentliche, in der andern neutestamentliche. (Geringe Reste der musivischen Dekoration sind in Cimitile-Nola noch vorhanden.) Doch sind auch im Schmuck der Apsis biblische Geschichten schon früh vorgekommen, z. B. zu Neapel um die Mitte des 4. Jahrhunderts in der Basilika des Severus, wo Christus

thronend inmitten der Zwölfe erschien, und darunter die vier großen Propheten in eigentümlicher Verbindung mit den Jahreszeiten, deren Embleme sie in Händen trugen. Die campanischen Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts, in Neapel (Baptisterium) und Capua (S. Maria, S. Prisco mit Oratorium S. Matrona) erinnern in der leichten linearen Anordnung wie im idyllischen Charakter an die Dekorationsmalerei der Katakomben.

Was das 4. Jahrhundert in figürlicher Komposition leisten konnte, zeigt die Apsis von S. Pudenziana zu Rom, dekoriert um 395 unter Bischof Siricius (Abb. 113). Das Mosaik ist beschnitten. Ursprünglich enthielt es zwölf Apostel, im Halbkreis sitzend zu seiten des thronenden und lehrenden Christus. Hinter den beiden Apostelfürsten, die dem Herrn zunächst sitzen, stehen zwei Frauen (die eine, rechts, erneuert) mit Kränzen, die sie über die Häupter der Apostelfürsten halten; wahrscheinlich Verkörperungen der beiden Kirchen (vgl. 1 Thess. 2, 19 und Phil. 4, 1; nach anderen wären die Frauen die Heiligen Pudenziana und Praxedis). Christus ist in Purpur- und Goldstoff gekleidet (der Kopf erneuert). Ein Prachtkreuz erhebt sich hinter ihm auf einem Hügel und ringsum die Stadt mit den zwölf Thoren. Am Himmel schweben die Brustbilder der vier apokalyptischen Tiere (das mit dem Menschenantlitz ist aber wie fortan gewöhnlich ein geflügelter Jüngling, ein Engel). Ganz oben erscheint die Hand Gottes. Im unteren Fries war wie gewöhnlich das Lamm Gottes zwischen den zwei Lämmerzügen und den beiden Städten abgebildet, und über jenem eine Taube. So erscheint das apostolische Schülerkollegium der Katakombenmalerei mit dem apokalyptischen Gesicht und mit dem trinitarischen Taufevangelium kombiniert. Das Bild ist ein Meisterwerk malerischer Komposition, bewundert von den Künstlern aller Zeiten und vielleicht von einem Raphael benützt für seine Disputa.

2. Aus dem 5. Jahrhundert.

In S. Sabina zu Rom, der Stätte des Hieronymus, sind an der Westwand innen von einer größeren Komposition, welche den thronenden Christus, die Apostelfürsten und die vier Symbole enthielt, die ernsten, in Purpur gekleideten Figuren der beiden Kirchen nebst der Widmungsinschrift (aus der Zeit um 425) erhalten. An der Stirnwand der Apsis waren (nach alter Zeichnung) dem Bogen entlang Medaillons mit Brustbildern von Christus und 14 Heiligen angebracht, oben quer herüber neun Tauben, in den Zwickeln rechts und links die beiden heiligen Städte.

Abb. 114a u. b. Vom Mosaik des Triumphbogens in S. Maria Maggiore zu Rom.

Das Mosaik am Triumphbogen von S. Paolo zu Rom, eine Stiftung der Galla Placidia unter dem Pontifikat Leos I., ist im Mittelalter um seinen Stil gekommen. Die Komposition ist der Offenbarung (Kap. 4 f.) entnommen. Über dem Bogenscheitel das kolossale schreckliche Brustbild Christi in einem Medaillon; aus seinem Nimbus brechen Strahlen hervor; auf seiner Schulter ruht ein Stab. Rechts und links zwei huldigende Engel. Oben die vier Evangeliensymbole. Rechts und links vom Bogen die 24 Ältesten, wie sie ihre Kränze darbringen; unmalerisch in zwei Reihen hintereinander aufgestellt. Noch tiefer die beiden Apostelfürsten.

S. Maggiore zu Rom hat sowohl am Triumphbogen als an den Schiffwänden altchristliche Mosaiken. Die ersteren sind durch Inschrift als eine Stiftung Sixtus' III. um 435 erwiesen. Sie verherrlichen den zu Ephesus (431) der Maria zuerkannten Titel „Gottgebärerin" und das Dogma von der Einheit beider Naturen in Christus. Im Streifen über dem Bogen der himmlische Thron mit Kreuz und Krone und der Altar samt dem Buch mit sieben Siegeln; die vier Evangelien-Symbole und die Apostelfürsten, Kränze bringend. In den beiden Zwickeln ist Christi wunderbare Menschwerdung und Kindheit geschildert in vier Zonen und in einer Reihenfolge, welche mit der biblischen Chronologie nicht übereinstimmt. Man erkennt die

Verkündigung an Maria und diejenige an Zacharias (Abb. 114a), die Darstellung im Tempel (Abb. 114b), Magier vor Herodes, Huldigung derselben, Kindermord; und an die Darstellung im Tempel anschließend, wahrscheinlich die Flucht nach Ägypten (Bruchstück). Dann die Ankunft der hl. Familie in Ägypten; nach dem Vorevangelium Jakobi, das auch für die Verkündigung an Maria benützt ist. Zu unterst die zwei Städte und ein paar Schafe, offenbar nur zur Ausfüllung der Zwickel. Bei der Huldigung der Magier sitzt der Knabe in der Größe eines Zwölfjährigen auf der Thronbank ganz allein; auf Stühlen nebenbei Maria und (wenigstens im ursprünglichen Zustand wahrscheinlich) Joseph (jetzt zu einer weiblichen Gestalt entstellt). Beim Kindermord ist der grausige Vorgang zart umschrieben. Bei der Ankunft der hl. Familie in Ägypten (wobei nach der Legende die Götterbilder umfielen) sieht man den Statthalter mit seinem Gefolg den göttlichen Knaben ehrfurchtsvoll begrüßen. Die Hauptmotive sind dem Ceremoniell des kaiserlichen Hofs entnommen. Maria ist eine vornehme Römerin. In den Trachten findet man viel Byzantinisches. In den Geist der biblischen Erzählung ist der Künstler wenig eingedrungen. Die hochschlanken Gestalten entsprechen dem zur Zeit in Rom üblichen Stile nicht. Die Engel, die im Hofstaat des Gottessohnes und der Gottesmutter eine große Rolle spielen, treten hier zum erstenmal, soviel wir wissen, geflügelt auf. Sie haben (wie Christus und — Herodes) um das Haupt den Nimbus. Die Gründe sind golden.

Abb. 115. Scenen aus Josua. Mosaik in S. Maggiore zu Rom.

An den Schiffwänden sind in zwei Reihen übereinander auf der einen Seite die Geschichten der Erzväter vom Auszug Abrahams, auf der anderen die Thaten Mose und Josuas geschildert. Von 42 Bildern sind 27 erhalten, teils Hirten-, teils Schlachtenbilder in echt römischem Geist. Die Auswahl der Scenen ist verwunderlich. So hat sich der Künstler die Geschichte Josephs ganz entgehen lassen, während er die einförmigen Beziehungen Jakobs zu Laban weitschweifig erzählt. Wahrscheinlich hat er frei die Bibel illustriert, nur von klassischen Erinnerungen geleitet. Manche Kompositionen erinnern lebhaft an die Wiener Genesisminiaturen und die vatikanische Josuarolle. Meist bewegen sich die Schilderungen noch ganz in antiken Bahnen; nur wenige, wie das Gastmahl Abrahams, erscheinen schon im Typus der kirchlichen Kunst. Wenn die Baugeschichte nicht im Wege stünde, dürfte man diese biblischen Historien dem weltlichen Ton der Schilderung und den klassischen Formen nach wohl noch dem 4. Jahrhundert, der Zeit des Bischofs Liberius zuschreiben. Im Maßstab sind sie für die Höhe über dem Beschauer viel zu klein, darum schwer zu erkennen (Abb. 115).

Aus der Widmungsinschrift, die ehemals an der Thürwand stand, läßt sich der Cyklus der Wandbilder noch ergänzen mit einer Reihe von Heiligenfiguren, welche, ihre Marterwerkzeuge zu Füßen, dem Thron der Maria zuzuschreiten schienen. Wahrscheinlich waren sie zwischen den Oberfenstern angebracht.

Aus dem Morgenland erfahren wir, daß um die Mitte des 5. Jahrhunderts die Blachernenkirche zu Konstantinopel oben an den oberen Seitenwänden ein Leben Christi in Bildern zeigte, weiter unten eine Landschaft mit Tieren. Auch Nilus spricht noch von Scenen der Jagd und des Fischfangs, mit denen man die Schiffwände von Kirchen schmückte. Und sogar noch im Zeitalter Justinians war so an den unteren

Wandflächen der Basilika des hl. Stephanus in Gaza ein Fluß mit allerlei Getier abgebildet und darüber Scenen aus dem Leben Christi (nach dem Zeugnis des Choricius). In der Apsis aber war die Muttergottes dargestellt nebst einem Chor von Engeln; ebenso in der dortigen Sergiuskirche (wie schon um 400 in S. Maria von Capua, dort allerdings noch inmitten einer ornamentalen Dekoration von Rankenwerk).

Die Kunst von Ravenna ist von der christlich-römischen ausgegangen, hat sie aber von Anfang an in einer Art weitergebildet, welche für die byzantinische Kunst bezeichnend ist. Schon vorher hat die Kunst in Mailand (Kapellen des hl. Aquilinius und der hl. Fausta) und gleichzeitig in Neapel diese Richtung eingeschlagen. Der Wechsel der Herrschaft über Ravenna, ob römisch, gotisch oder byzantinisch hat dabei nicht eben viel zu bedeuten neben dem Fortschritt der Zeit und dem allgemeinen Zug zum byzantinischen Wesen. Allerdings war Ravenna zeitweilig mit Byzanz politisch eng verbunden. Im 5. Jahrhundert bestand dort eine griechische und orientalische Kolonie, die im Klerus bis zur höchsten Spitze hinauf vertreten war.

In der Johanniskirche zu Ravenna, die Galla Placidia gestiftet hat, wurden die beliebten Wasseridyllen zu Bildern eines Seesturms mit Bezug auf ein Erlebnis der erlauchten Stifterin, das die Veranlassung zu Stiftung dieser Kirche ex voto war. Dazu kamen apokalyptische Symbole mit Beziehung auf den Titelheiligen.

Im Mausoleum der Galla Placidia ist uns ein wahres Schatzkästlein altkirchlicher Kunst erhalten. Die unteren Wandflächen sind mit Plattenmosaik belegt, die oberen mit Stiftmosaik. Die Gründe blau mit Sternen, die Gurtbögen übersäumt mit grüngoldenen Blattranken. Die seitlichen Schildwände sind mit Ranken ausgefüllt, in denen Hirsche, paarweis zu der Quelle ziehend, auftreten. Das Bild im Bogenfeld hinter dem Altar und über dem Sarg der Stifterin stellt wohl Christus dar, wie er arianische Schriften verbrennt, während die kanonischen Evangelien in einem Schranke ruhen. (Nach Anderen wäre es Laurentius, wie er dem Rost zuschreitet.) Gegenüber, an der Eingangswand, sieht man den guten Hirten, auf einer Rasenbank sitzend, wie er seine Schafe lockt und liebkost, einem Orpheus ähnlich. Mit dem schlichten Idyll hat sich aber die Kunst hier nicht mehr begnügt. Der Hirt ist in Purpur und Gold gekleidet, hat ums Haupt den Nimbus und hält mit königlicher Gebärde einen Kreuzstab. Sein blondes Haupt zeigt griechische, nicht römische Züge. An der Kuppel glänzt das Kreuz, umgeben von den Evangelien-Symbolen. Außerdem sind an den Wänden und Gewölben zwölf apostolische Gestalten und Gefäße mit trinkenden Taubenpaaren angebracht.

Das Baptisterium beim Dom ist von Bischof Neon (um 450) eingerichtet worden. Die innere Dekoration ist fast vollständig erhalten, wenn auch teilweise in (alter) Erneuerung; ein System von blinden Arkadengalerien mit Marmorvertäfelung, Stuccatur und Goldmosaiken. In den unteren Zwickeln stehen acht senatorische Gestalten, vermutlich Propheten, weiß in Gold, inmitten prächtiger grüngoldiger Ranken auf tiefblauem Grund. Zwischen den Fenstern sind Stuccaturen in geringerem Stil, klassische Rednergestalten unter Säulengiebeln, die bekrönt sind mit symbolisch-dekorativen Gruppen in symmetrischer Anordnung (worunter solche aus dem älteren Typenschatz der Gräberkunst). Um den Kuppelfuß zieht sich ein Kranz von kirchlichen Architekturbildern in Mosaik; es ist viermal ein Altar mit aufgeschlagenem Evangelienbuch, eingerahmt von je zwei Bischofsthronen. Eine obere Zone füllen die Apostel, welche in zwei Gegenzügen ihre Kränze dem Herrn in der Höhe darbringen. Es sind schlanke, wohlgebildete Gestalten von edlem Ausdruck, weiß und gelb gekleidet; getrennt durch goldene stilisierte Blumen auf blauem Grund. Fast zu lebhaft, mit flatternden Mantelzipfeln schreiten sie dahin; die Köpfe echte Römertypen und doch individuell und voll Begeisterung. Im Kuppelscheitel ist die Taufe Christi dargestellt mitsamt dem Flußgott, ein vollkommenes Gemälde im modernen Sinn, nur daß kein einheitlicher Augenpunkt festgehalten ist. Der Grund ist braungelb, wohl ursprünglich golden. Der ganze Bildercyklus bezieht sich sehr wahrscheinlich auf die Taufe nach altkirchlichem Ritus mit Examen — darum die Altäre mit den Evangelien, von deren Vierzahl und Übereinstimmung eben im scrutinium die Rede war —, Credo — darum die Zwölfboten als Urheber der Glaubensartikel — und Taufhandlung — diese vorbildlich an Christus vorgenommen (Abb. 85).

Im Taufhaus der Arianer wurden ein Jahrhundert später diese Kuppelmosaiken frei wiederholt.

Im bischöflichen Speisesaal des Neon beim Dom zu Ravenna war die Überweisung der Tiere an Adam und das Gesicht des Petrus von den reinen und unreinen Tieren dargestellt, sowie eine Wunderspeisung und der 148. Psalm.

3. Aus dem 6. bis 9. Jahrhundert.

Die ostgotische Zeit ist auch für die kirchliche Kunst in Ravenna eine glänzende. Durch Cassiodor erfahren wir manches von des großen Königs Fürsorge für Kirchen und Paläste in Ravenna, Rom und weiterhinaus im Gotenreich. Wir hören, daß er Marmorarbeiter aus Rom kommen ließ. Leider ist der Palast Dietrichs in Ravenna gerade von seinem Bewunderer Karl d. Gr. nach Marmor und Mosaik ausgeplündert worden. Nur von Mosaikböden sind dort neuerdings noch Reste zum Vorschein gekommen.

Auch von westgotischen Mosaikenstiftungen in Aquitanien und von fränkischen in Gallien haben wir Nachrichten.

Die arianische Hofkirche Theodorichs in Ravenna, zum hl. Martin, jetzt S. Apollinare nuovo, hat wichtige Teile ihres einstigen musivischen Schmucks bewahrt. An den Hochwänden des Schiffs, dicht unter der Decke, beiderseits je 13 Bilder aus der evangelischen Geschichte, der älteste Cyklus dieser Art, den wir besitzen. An der Nordseite Wunder und Gleichnisse; an der Gegenwand Scenen der Leidensgeschichte; diese, wie es scheint, nach anderer, jüngerer Vorlage; doch wohl zur selben Zeit und von denselben Händen ausgeführt. Bei den Wundern erscheint Christus jugendlich, unbärtig; bei der Passion vollbärtig; hier vielleicht in realistischem Sinn, entsprechend der römischen Sitte, daß die Angeklagten und die Trauernden den Bartwuchs stehen ließen. (Doch will zu dieser Auffassung die sonstige Haltung des Christus in diesen Passionsbildern nicht stimmen.) Bei den Wundern ist Christus begleitet von einem weißgekleideten Jünger. Wie diese Begleitfigur und die gedrungenen Gestalten überhaupt, so erinnert die statuarische Anordnung, die Hintanstellung der malerischen Motive an die christliche Sarkophagplastik von Rom. Die Hauptgestalt schaut immer aus dem Bild heraus, als wäre sie nur halb bei der Sache. Die Köpfe haben noch das Kindliche der Sarkophagfiguren, doch fallen einige durch ausdrucksvolle Mienen auf, z. B. Petrus und die Magd. Die Nichtheiligen erscheinen in der Tracht des 6. Jahrhunderts. Manche Passionsscenen stehen doch schon den byzantinischen Kompositionstypen näher oder auch den frühromanischen. Christus ist blond, das Haar gescheitelt, doch ein wenig struppig. Fast wie ein germanischer Held erscheint er unter all den Juden und Römern, und zwar, wie im Heliand, als ein gefeiter Held. Seine Gegner sind wie gebannt von scheuer Ehrfurcht (vergl. Joh. 18, 6). Alle peinlichen Vorfälle sind übergangen. Im übrigen mag für den ganzen Cyklus eine Perikopenordnung maßgebend gewesen sein.

Abb. 116. Der Zöllner und der Pharisäer im Tempel. Mosaik in S. Apollinare nuovo zu Ravenna.

Die geschilderten Historien sind: 1. Die Hochzeit zu Kana. 2. Eine Volksspeisung. 3. Der Fischzug des Petrus. 4. Die Heilung eines Blinden. 5. Die große Sünderin. 6. Die Samariterin am Brunnen. 7. Die Auferweckung des Lazarus. 8. Der Zöllner und der Pharisäer (Abb. 116). 9. Das Scherflein der Witwe. 10. Die Scheidung der Schafe und Böcke (durch Christus, der mit zwei Engeln in die Scene eingeführt ist). 11. Die Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum. 12. Die Heilung der Besessenen von Gergesa. 13. Die Heilung des Kranken am Teich Bethesda.

14. Das Abendmahl. 15. Christus mit elf Jüngern im Ölgarten. 16. Verrat des Judas. 17. Gefangenführung Christi. 18. Verhör vor dem Hohen Rat. 19. Ankündigung der Verleugnung Petri. 20. Verleugnung selbst. 21. Judas' Reue. 22. Christus vor Pilatus (Abb. 87). 23. Gang zur Schädelstätte. 24. Die Frauen am Grab (Abb. 91). 25. Christus und elf Jünger. 26. Gang nach Emmaus.

Zwischen den Fenstern stehen einzelne schöne Gestalten von Propheten oder Aposteln. Unter den Fenstern zieht sich beiderseits ein Fries mit Märtyrern und heiligen Jungfrauen, die dem Altar zuschreiten. Nach einer Angabe aus dem 9. Jahrhundert wären diese Heiligenfiguren

erst um 550 bei der Besitznahme durch die Orthodoxen gestiftet worden (etwa an Stelle eines Frieses von Idyllen). Ausgang des Zugs ist aber auf der einen Seite der Palast Theodorichs in Ravenna, auf der anderen die Hafenvorstadt Classis. Die Märtyrer bringen ihre Kronen dem Herrn dar, die Jungfrauen der Gottesmutter, die mit dem Kinde auf den Knieen dargestellt ist. Thronwächter sind auf beiden Seiten Engel. Das Muttergottesbild hat doch noch biblische Fassung, indem die drei Magier dem weiblichen Huldigungszug voranschreiten. (Die Zielgruppen auf beiden Seiten sind zum größten Teil erneuert.) Das Ganze ist ein ideales Spiegelbild der altkirchlichen Prozession der Gläubigen zum Altar oder Rüsttisch bei dem Offertorium. Die männlichen Heiligen waren vielleicht der Männerseite zugeteilt, die weiblichen der Frauenabteilung. Sie ziehen in militärischer Gleichförmigkeit auf, untereinander fast nur durch die beigeschriebenen Namen unterschieden. Aber die Palmbäume, welche die Figuren trennen, und der blumige Rasen samt dem Goldgrund und den Hofgewändern geben einen prächtigen Farbenakkord. Die sanftgeneigten, schüchternen Jungfrauengestalten sind mit Recht als eine Vorahnung des mittelalterlichen Frauenideals bezeichnet worden (Abb. 117).

Abb. 117. Heilige Jungfrauen. Aus dem Mosaikfries in S. Apollinare nuovo zu Ravenna.

Was in S. Apollinare nuovo jetzt fehlt, die Dekoration der Apsis, ist in S. Vitale und S. Apollinare in Classe zu Ravenna, in S. Cosma e Damiano zu Rom und im Dom zu Parenzo in Istrien vorhanden. Da ist nun der altkirchliche Symbolismus mitsamt den biblischen, apokalyptischen Visionen verdrängt durch ceremonielle Repräsentationsbilder, Gruppen von Heiligen und Engeln nebst den Stiftern um den himmlischen Christus oder die Muttergottes, und zwar wenden sich diese letzteren mehr an die Beschauer als an ihre himmlische Umgebung. Die Gestalten stehen miteinander nur noch in ganz lockerem Zusammenhang und nehmen statuarische Haltung an.

Die Dekoration der Vitaliskirche haben Justinian und Theodora ausdrücklich als ihre Stiftung bezeichnen lassen durch zwei Mosaikbilder, welche den Kirchgang des Kaisers und den der Kaiserin darstellen. Da hält der Byzantinismus so recht mit Gepränge seinen Einzug. Das Hauptbild der Apsis verewigt aber die Stiftung der Kirche durch Bischof Ecclesius. Christus, noch im idealen jugendlichen Typus, sitzt im Paradies auf der Weltkugel, in Purpur gehüllt, die siebenfach versiegelte Rolle in der linken Hand. Er reicht dem hl. Vitalis, der von einem Engel eingeführt wird, die Krone der Gerechtigkeit. Auf der anderen Seite wird der Bischof mit seinem Kirchenmodell ebenso von einem Engel vorgestellt (Abb. 118). Das Gewölbe über dem Altar und der Eingangsbogen sind mit Ranken und Gewinden von römischer Art auf blauem Grunde prachtvoll dekoriert; Tierfiguren sind hineingesetzt, darunter Stücke aus dem alten bacchischen Idyllenkreis, und vier auf Kugeln stehende Engel tragen mit erhobenen Armen einen Kranz, in dem das Lamm Gottes erscheint. Die Bilder an den Seitenwänden, wozu auch die Ceremonienbilder des Kaiserpaars gehören, sind überwiegend byzantinische Typen. Dargestellt sind Abels und Melchisedeks Opfer, Abrahams Gastmahl und Opfer (Abb. 119) — Vorbilder des eucharistischen Opfers und des Opfertodes Christi (wie im Hebräerbr. Kap. 7 und 11 und in der ambrosianischen Messe). Außerdem das alte Gesetz, dargestellt durch Mose Berufung und Gesetzesempfang, die Prophetie durch Jesaias und Jeremias, und das Evangelium durch die Evangelisten, welche von den Tieren der Offenbarung inspiriert werden. Die Kompositionen

sind in sehr äußerlicher Weise zusammengeflickt, so daß weder der Maßstab noch der Augenpunkt einheitlich ausgefallen sind; doch machen sie Anspruch auf realistische Wirkung trotz dem symbolischen Inhalt. Ein Abglanz von klassisch-griechischer Schönheit liegt doch auf den Gestalten, namentlich den Engeln.

Im Dom zu Parenzo ist die eingelegte Dekoration der Chornische und Triumphbogenwand vollständig erhalten.

Die Mosaikbilder mögen dem 7. Jahrhundert angehören. Statuarische Engels- und Heiligenfiguren zwischen den Fenstern, an den Flächen rechts und links die Verkündigung und die Heimsuchung. Am Gewölb der Nische die Jungfrau mit dem segnenden Kind, über dessen Haupte die Hand Gottes einen Kranz hält, und der himmlische Hofstaat von Engeln und Heiligen, in welchen die Stifter mit ihren Opfergaben eingeführt werden, Euphrasius der Bischof und Claudius der Archidiakon mit seinem Söhnlein. Blumen in dem Rasen und purpurbewölkter goldener Äther bezeichnen den Schauplatz als das himmlische Paradies. Darunter stehen in Gold auf Azur die langatmigen Widmungsverse. Am Scheitel glänzt das Siegeszeichen Konstantins und um den Bogen ziehen sich Bandverschlingungen. Hier ist nach Beseitigung des Deckengesimses neuerdings noch ein oberer Bilderfries zum Vorschein gekommen, der den Herrn inmitten der Apostel zeigt.

Abb. 118. Apsismosaik in S. Vitale zu Ravenna.

Auch außen hatte die Basilika musivischen Schmuck, wenn auch minderwertigen in Thonwürfeln und aus späterer Zeit. An der Stirnwand war (nach Offb. 4) die Herrlichkeit des Herrn dargestellt samt den Heiligen der Kirche von Parenzo, an der Hinterwand über der Apsis die Verklärung, und überall waren die Hauptlinien der Architektur durch Streifen von musivischem Ornament herausgehoben.

In der Apsis der ehemaligen Michaelskirche zu Ravenna steht auf blumigem Boden Christus, jugendlich als Immanuel, in der einen Hand ein großes Schaftkreuz von Metall, in der anderen ein Buch mit Inschrift (aus Joh. 14, 9 und 10, 30). Rechts und links von ihm die beiden Erzengel Michael und Gabriel mit Sceptern. In den Zwickeln neben dem Bogen die Heiligen Cosmas und Damian. Im Streifen über dem Bogen wiederum Christus, diesmal bärtig und auf dem Himmelsthron, das geschlossene Evangelienbuch in der einen Hand haltend, die andere zur Anrede erhoben. Zu beiden Seiten seines Thrones stehen wiederum zwei Erzengel, welche die Trophäen seines Leidens, Speer und Schwammrohr halten, und weiterhin sieben Engel, welche Tuben blasen; alle stehen in Wolken. Der Hinweis auf das Endgericht ist unverkennbar. Die Kirche wurde im Jahre 549 geweiht, aber noch um 675 war man nach der Chronik mit der musivischen Ausschmückung beschäftigt. Das Mosaik wird in Berlin verwahrt.

Abb. 119. Abrahams Gastmahl und Opfer. Mosaik im Chor von S. Vitale zu Ravenna.

In der Basilika S. Apollinare in Classe ist der alte Symbolismus ausnahmsweise für die Apsis wieder aufgenommen: das Kreuz vertritt den Christus bei der Verklärung und Schafe die Jünger. Moses und Elias erscheinen als Halbfiguren. Oben die Hand Gottes, herabdeutend. (Der hl. Apollinaris ist wohl erst nachträglich eingesetzt.) Unter den übrigen Mosaikbildern sind die zwei Figuren der Erzengel Michael und Gabriel ausgezeichnet, schon

im hochbyzantinischen Typus. Sie tragen an den Heroldstäben Tafeln mit Aufschrift des dreimaligen Heilig. Die vereinigten alttestamentlichen Opferbilder sind frei nach denen in S. Vitale wiederholt; ebenso ein paar Ceremonienbilder, welche an die Erteilung kaiserlicher Privilegien für das Bistum von Ravenna erinnern sollen.

Von den Mosaiken der Apsiden des Doms zu Triest hat ein Teil noch das Gepräge der spätravennatischen.

Die kleine Kirche der Heiligen Cosmas und Damian am Forum zu Rom hat in der Apsis und am Tribunenbogen farbenprächtige, kunstgeschichtlich hochbedeutende Mosaiken aus der Zeit um 525. (Freilich ist das Mosaik der Apsis stark erneuert und dasjenige des Chorbogens nur zum Teil erhalten, doch läßt es sich aus späteren Wiederholungen in anderen Kirchen Roms ergänzen.) In der Mitte der Apsis erscheint vor tiefblauem Himmel und auf rosigen Wölkchen stehend Christus, riesengroß, ganz weiß gekleidet, in der einen Hand die Rolle des Propheten, mit der anderen den Gläubigen Gehör gebietend. Oben kam früher aus dem Ätherhimmel die Hand Gottes und hielt über ihm die Ehrenkrone. Auf dem Boden, den nach hinten ein Fluß, der Jordan (laut Inschrift), abgrenzt, stehen die Apostelfürsten und die Titelheiligen, die beiden Ärzte, welche ihre Kronen dem Herrn darbringen, von den Apostel-

Abb. 120. Apsismosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

fürsten eingeführt. Noch weiter außen steht ein hl. Theodor und ihm gegenüber der Papst Felix mit dem Modell (dieser erneuert). Alle wenden das Antlitz gegen den Beschauer. Ein Palmbaum begrenzt rechts wie links die Scene; auf dem zur Rechten Christi sitzt ein Phönix. Darunter die bekannte allegorische Frieskomposition mit den Lämmern aus Jerusalem und Bethlehem (Abb. 120).

An der Wand über dem Bogen ist auf Goldgrund in einem Rund der Thron oder Altar mit dem Lamm Gottes, Kreuz und Buch mit sieben Siegeln dargestellt; rechts und links davon verteilt die sieben Leuchter, vier Engel und die Evangeliensymbole. Zu beiden Seiten des Bogens waren in drei Reihen untereinander die 24 Ältesten aufgestellt, in gleichmäßiger Bewegung, wie der Chor der antiken Tragödie, ihre Kronen darbringend. Den Typen wird nicht ohne Grund nachgesagt, daß sie etwas von germanischer Rasse an sich tragen.

Die Mosaiken in der Rundkirche des hl. Georg zu Thessalonich sollen nach einer neuentdeckten Inschrift aus dem Jahr 498 stammen. Die Nischen des Unterbaus sind halbsymbolisch dekoriert mit Zweigen, Früchten, Vögeln, die Kuppel in acht Feldern mit phantastischen Architekturbildern, die sich abwechselnd wiederholen, Nachkömmlingen der antiken Skenographie, die uns aus den Wandmalereien von Pompeji bekannt ist. Vor jeder stehen zwei Kolossalgestalten von Heiligen, in Gebetsstellung nach vorn gewandt und in einförmigen, hellbunten Festgewändern. Beischriften verzeichnen bei jedem Namen, Stand und Feiertag. Der Grund ist (jetzt) braungelb. Die Technik soll eine sehr feine sein. Der obere Teil des Kuppelmosaiks ist zerstört. Als ehemaliges Apsisbild wird die Muttergottes angegeben.

Die Mosaiken der Sophienkirche zu Thessalonich dürfen wohl noch der byzantinischen Antike zugeschrieben werden. Dargestellt ist in der Apsis (2. Hälfte des 8. Jahrhunderts)

die Muttergottes. An der Kuppel (um 650) die Himmelfahrt Christi so, daß die runde Aureole mit dem Bild des (wahrscheinlich auf dem Regenbogen) thronenden Heilands von fliegenden Engeln getragen wird und tiefer, rings um den Fuß der Kuppel, zwischen Bäumen die Apostel stehen samt Maria und den beiden Engeln, die zu ihnen reden.

Auf Cypern sind neuestens Mosaiken entdeckt worden, welche mit den ravennatischen eng verwandt sein sollen.

Die Kirche der Verklärung im Katharinenkloster am Sinai hat Mosaiken, die dem ausgehenden Altertum zugeschrieben werden, aber sehr verändert sein müssen. (Als Stifter sind ein Higumen Longinus und ein Diakon Johannes genannt.) Am Triumphbogen halten zwei schwebende Engel die Brustbilder des (bartlosen) Moses und der hl. Katharina. Daneben sind Mose Berufung und Gesetzempfang geschildert. In der Apsis die Verklärung Christi.

Von Freskomalereien ist aus dem Orient fast nichts veröffentlicht (Darstellung eines Speisewunders aus den ehemaligen Katakomben von Alexandria).

So unzulänglich die vorhandenen Abbildungen sind, so läßt sich doch erkennen, daß das 7. und 8. Jahrhundert für die monumentale Kunst im Orient Stillstand und Rückschritt bedeuten.

Was nach dem 6. Jahrhundert in Rom und anderswo noch an Mosaiken geschaffen wurde, steht unter dem Zeichen des Byzantinismus. Dieser äußert sich zunächst in der Tracht, namentlich der weiblichen, während für die biblischen Heiligengestalten die antikische Idealtracht beibehalten wird; die Figuren starren von Stickerei und Geschmeide. Dann in ceremoniellen Motiven, wie dem Sichniederwerfen vor der Gottheit, in der Segensgebärde (mit eingeschlagenem Ringfinger), in der Art, wie die Gottesmutter das Kind gerade vor sich hinhält, in den Engelchören, welche sie umringen, überhaupt in der Tendenz, die Maria zum Mittelpunkt der Apsisdarstellungen zu erheben. Dann immer mehr im Ikonographischen, in der Aufnahme ganzer Kompositionstypen. Daneben fristet das Altchristliche ein kümmerliches Dasein; die Kunst sucht eben durch Zurückgreifen auf Altchristliches sich aufzuhelfen, namentlich in den von Paschalis I. gestifteten Werken. Natürlich kommen neue Anschauungen dennoch zum Ausdruck, insbesondere die Heiligenverehrung neben dem Marienkultus. Der politische Aufschwung, den das Papsttum zur Zeit Karls d. Gr. nahm, spiegelt sich nicht nur in einzelnen Ceremonienbildern kirchenpolitischen Inhalts (im Speisesaal des Lateran), sondern in der ganzen gesteigerten Thätigkeit auf diesem und noch anderen Kunstgebieten. Eigene Erfindung dieses Zeitalters ist die Darstellung des himmlischen Jerusalem am Chorbogen von S. Prassede. An Figuren ist nicht gespart, das Ganze wird darum nur noch eintöniger. Zu Anfang des 10. Jahrhunderts ist die Mosaikkunst in Rom, nachdem sie sich in der That gänzlich ausgelebt hatte, erloschen. An ihre Stelle trat dann die bescheidenere Wandmalerei.

Es verlohnt sich kaum, hier auf die einzelnen Denkmäler einzugehen, obwohl sie eine chronologisch gesicherte Reihe bilden. Genannt seien die Mosaiken am ehemaligen Triumphbogen von S. Lorenzo fuori le mura (um 580): Christus mit dem Stabkreuz im Arm thront auf der Weltkugel und hält Empfang ab. Ähnlich in der Apsis von S. Theodoro (um 780). In der Apsis von S. Agnese (um 630) nimmt die Titelheilige den Ehrenplatz ein, den sonst Christus oder Maria hatte. Sie gleicht einer byzantinischen Prinzessin, Schwert und Flammen zu Füßen. In der Apsis der Venantiuskapelle beim Lateranbaptisterium erscheinen Christus und zwei anbetende Engel als Halbfiguren in den Wolken, darunter Maria als Fürbitterin zwischen Heiligen; an der Wand davor wiederum Heiligengestalten und zwischen den Fenstern die Evangeliensymbole und die zwei heiligen Städte (um 645). Im Oratorium der hl. Jungfrau an der vatikanischen Basilika, das um 706 errichtet wurde, war an der Wand über dem Altar Maria zweimal dargestellt, in einem Bogen als Muttergottes zwischen den Apostelfürsten, darüber als Fürbitterin, der vom Stifter das Modell dargebracht wird. Außerdem 7 Scenen aus dem Leben Christi: Verkündigung; Geburt mit Verkündigung an die Hirten, Bad des Kindes und Heilung der Salome; Anbetung der Magier; Darstellung im Tempel und Taufe im Jordan; Heilung des Blindgeborenen und der Blutflüssigen; Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem und Abendmahl; Kreuzigung, Höllenfahrt und Frauen am Grab -- lauter Musterbeispiele der frühmittelalterlichen Ikonographie. An den Seitenwänden waren 5 Vorgänge aus der Legende von Petrus und der von Paulus abgebildet (Predigt des Petrus in Jerusalem, Predigt des Paulus

in Antiochien, Predigt Petri in Rom; Strafrede gegen den Magier Simon; Sturz des Magiers; Kreuzigung Petri und Enthauptung Pauli); ebenfalls im Geist des Mittelalters, von antiker Kunst kaum noch ein Schimmer. Einzelne Bruchstücke sind da und dort aufbewahrt.

Am Triumphbogen von S. Nereo ed Achilleo ist die Verklärung dargestellt, halb in byzantinischer, schematisch-steifer Art: Christus in der eirunden Glorie, zwischen Moses und Elias stehend, die drei Jünger sklavisch niedergeworfen. Rechts und links Verkündigung und Heimsuchung. In S. Maria della Navicella thront die Muttergottes, umgeben von einer dichtgedrängten Engelschar. Die Zenokapelle an S. Prassede (um 820) heißt wegen der Gold- und Farbenpracht ihrer musivischen Dekoration Paradiesgarten (Orto del paradiso). Es ist wirklich ein Schatzkästchen altkirchlicher Kunst. Vier Engel tragen in den Ecken des Gewölbes das Medaillon mit dem Brustbild Christi. An einer Wand weisen Petrus und Paulus auf den himmlischen Thronsessel; an einer anderen trinken Hirsche aus den Paradiesesströmen. Dazu eine Menge Heiligenbilder außen am Eingang und innen herum.

Die Dekoration von S. Cosma e Damiano wurde um 820 kopiert in S. Prassede für Apsis und Bogenwand, in S. Cecilia und S. Marco für die Apsis. An der Wand über dem Bogen ist in S. Cecilia die Muttergottes abgebildet mit einer Ehrenwache von zwei Engeln und zwei Zügen von je 5 Kronen bringenden Jungfrauen, die von Bethlehem und Jerusalem her zwischen Palmen einherschreiten. Darunter zu seiten des Bogens die 24 Ältesten.

Das Äußerste an Stumpfsinn und Barbarei ist in der Apsis von S. Marco geleistet in den auf Podeste (nach byzantinischem Brauch) gestellten, mit Putz überladenen Heiligengestalten.

Ein Hauptwerk der spätantiken oder vielmehr schon der frühmittelalterlichen Wandmalerei muß der Bildercyklus gewesen sein, welchen Papst Formosus (um 895) an den Mittelschiffwänden der alten Peterskirche ausführen ließ, an der einen Wand alttestamentliche Geschichten (darunter die ägyptischen Plagen), an der anderen neutestamentliche, je in zwei Reihen übereinander, und zwar in der oberen von links nach rechts, in der unteren von rechts nach links aufeinanderfolgend. Weiter oben zwischen den Fenstern stehende Figuren von Propheten und Aposteln (nach Grimaldis Notiz).

Ebenso ist in S. Pietro zu Ferentillo (zwischen Terni und Spoleto) die eine Seitenwand dem Alten Testament, die andere dem Neuen eingeräumt.

2. Buchmalerei und Bibelillustration.

Die aus Ägypten stammende Kleinkunst der Buchmalerei ist von Hause aus mit der Schreibkunst verschwistert, doch war schon im Altertum die Arbeitsteilung zwischen dem Schreiber und dem Maler durchgeführt, die erst das Mittelalter dank dem klösterlichen Betrieb wieder aufgehoben hat. Im christlichen Römerreich ist sie zur reichsten Entfaltung gelangt, und zwar vorzüglich bei der Ausschmückung der hl. Schriften. Daneben wurden die Klassiker Homer, Virgil, Äsop, Terenz und christliche Autoren wie Prudentius illustriert; abgesehen von Lehrbüchern wie Vitruv, Aratus und Vegetius und von Kalendern. Der Bilderschmuck wurde dem Buch — Rolle oder Codex — einverleibt oder auf besonderen Tafeln zusammengestellt. Die Rollenform ist allmählich durch die handlichere und dauerhaftere Buchform ersetzt worden, wie der Papyrus durch das Pergament. Die Technik war getuschte Federzeichnung oder Aquarell, dies vornehmlich auf Papyrus; oder Deckenmalerei in Tempera, wo nicht gar in Wachsfarben. Die Verwendung von Blatt- oder Schaumgold und Gold- und Silbertinte ist schon eine Annäherung an die Kunst des Schreibers. Die Gold- und Silberschrift auf purpurgefärbtem Pergament war in der späteren Kaiserzeit geschätzt. Als der jüngere Maximus dem Grammatiker übergeben wurde, erhielt er von einer Tante den Homer in dieser Ausstattung geschenkt. Sie galt dann namentlich als geziemend für die hl. Schriften; ein frühes Denkmal dieses Gebrauchs ist Ulfilas gotische Silberbibel. Schon Konstantin war für die würdige Ausstattung der Konstantinopeler Kirchen mit biblischen Büchern besorgt, nachdem die letzten Verfolgungen überall unter diesen aufgeräumt hatten. Aus einer Angabe des Paulinus geht hervor, daß in den Sakristeien der Kirchen biblische Handschriften zum Gebrauch der Gläubigen dienten; vollständige Bibeln wurden Pandekten genannt und stellten natürlich schon eine kleine Bibliothek

vor. Hieronymus wie Chrysostomus tadeln den Luxus, den man mit der Ausstattung, auch beim Einband dieser Bücher trieb.

Mittelpunkte dieses Kunstgewerbes waren natürlich die Weltstädte Rom, Alexandrien, Antiochien, Konstantinopel, wo ihr ohne Zweifel zünftige Maler oblagen, oder Sklaven wie der Schreibkunst. Früh hat sich das Mönchtum der Bücherschreiberei und -malerei zugewendet; Hieronymus, Martinus, Augustin, Cassiodorus haben im Abendland in ihren Klöstern darauf hingewirkt, in der Regel Benedikts ist auch die Schreibstube und Bücherei vorgesehen; Cassiodor hat eine Mustersammlung von Bilderbibeln angelegt. Und in den Neuländern der christlichen Kultur, in Irland, England, Deutschland wird die Schreibstube geradezu die Schule aller Malkunst. So namentlich in Tours, York, St. Gallen, Bobbio u. s. w. Diese Verhältnisse bestimmen — im Verein mit dem barbarischen Geschmack — die Entwicklung der Bücherdekoration im Mittelalter. So wird die Illustration zu einem Stück Kalligraphie, zur „Miniatur". (Diese Bezeichnung, die im Mittelalter aufkommt, besagt ursprünglich dasselbe wie Rubrik: Markierung der Textabschnitte mit Mennig, roter Tinte.)

Im Altertum ist sie echte Malerei, wenn auch im kleinen, ohne Rücksicht auf die Schrift. Die Bilder sind sogar, in karolingischen Wiederholungen, manchmal eingerahmt wie Tafelgemälde und in Nachahmung metallener Bilderrahmen. Der Grund ist vollständig übermalt als Landschafts- oder Architekturbild mit abgetöntem Himmel, dieser gern in abendlicher Stimmung oder in nächtlichem Dunkel mit leuchtenden Himmelskörpern. Also eine Art von Bildergalerie im Buch. Wenn die Figuren vor dem nackten, purpurgetränkten oder goldbelegten Pergamentgrund stehen, wie es doch auch schon in der Antike vorkommt (Ilias der Ambrosiana), so ist zwar die Analogie mit der monumentalen Malerei noch nicht verlassen, aber doch auch schon ein Schritt hinüber zur Schriftverzierung, ein Rückschritt der malerischen Auffassung gethan. Die Schriftverzierung selbst, die Ausbildung der Initialen, Randleisten, Registerumrahmungen, Ziertitel und Schlußvignetten in teppichmäßigem Stil hat ihre Wurzeln gleichfalls schon im Altertum, doch aber wohl im eindringenden barbarischen Geschmack; der barbarischen Phantasie wird wie der kindlichen die Schriftform zum Bild.

Als Nachwirkung der Bildertafeln oder -chroniken ist die sehr beliebte Anordnung zu verstehen, daß die Bildseite in mehrere wagrechte Streifen eingeteilt ist, über die sich die Bilderreihe hinzieht von links nach rechts und von oben nach unten gleich den Schriftzeilen.

Der Bilderschmuck der alten Bilderbibeln setzt sich zusammen aus Textillustrationen und verschiedenen Beigaben, als da sind Titel- und Widmungsbilder, Bildnisse der heiligen Autoren, dann auch eigentliche Heiligen- und Andachtsbilder, diese zuerst im Orient aufgenommen. Die Autorenbildnisse entsprechen dem antiken Brauch (Vergilhandschrift des Vatikan). Schon von Eusebius sind Bildnisse des Paulus und des Petrus in Schriften bezeugt. Natürlich haben diese repräsentativen Bilder eine andere Haltung als die Schilderungen biblischer Geschichte. Aber wenn die heiligen Schriftsteller in ihrer Thätigkeit vorgeführt werden, so ist wieder eine Umbiegung zum Historienbild gegeben. Auch wurde das Verfasserbild gern wie auf antiken Bildertafeln (Tabula Iliaca) eingerahmt mit Bildern aus dem Inhalt seines Werks; so die Bilder der Evangelisten.

Das Ornament der Vorsetz- und Titelblätter wird manchmal sinnbildlich umgedeutet und zu allegorischen Kompositionen entwickelt, deren Gedankeninhalt zumeist die Apokalypse liefert, wie dem Lebensbrunnen, dem Triumph des Lammes, der Verherrlichung des Kreuzes als Lebensbaumes u. s. w.

Die Evangelien-Konkordanz nach Eusebius ist, wie auch sonst im Altertum die Verzeichnisse und namentlich die Kalender, künstlerisch verziert, ein bedeutsamer Schritt zur mittelalterlichen Schriftverzierung! Die Spalten sind eingefaßt von Säulen, welche Bögen oder Giebel tragen, und auf diesen Arabesken und Vignetten, Blumen, Tierfigürchen u. dergl. Auch der Urheber des Kanons selbst, Eusebius, wird etwa abgebildet.

Ganzbibeln, Pandekten, waren bei den Alten selten; man bediente sich einzelner Bibelteile; am häufigsten des Evangelienbuchs und des Psalters, des Apostolus, der Genesis und anderer Bücher, die im Gottesdienst gelesen wurden.

Vom Pentateuch wurden, abgesehen von den historischen Teilen, die Beschreibungen der Stiftshütte illustriert. Die Bücher Josua und Samuel ergaben kriegerische Bilderbücher. Dem Psalter kam das Titelbild des königlichen Sängers zu. Auf antike Urbilder scheinen die frühmittelalterlichen typischen Darstellungen des tanzenden Königs (2 Sam. 6) wie der tanzenden und musizierenden Chöre zurückzukehren.

Beim Titel ihres Evangeliums sind oft die Evangelisten dargestellt in eigenen Vollbildern, sitzend und schreibend, vielleicht von der personifizierten Weisheit oder von ihrem apokalyptischen Symbol inspiriert. Dann folgen, auf besonderen Bildertafeln vereinigt oder einzeln dem Text einverleibt, die Illustrationen der evangelischen Geschichte.

Die Perikopenbücher, die dem Gang des Kirchenjahres folgen, werden im Frühmittelalter vorzugsweise mit Festtagsbildern geschmückt, und so kommen auch allerlei Heiligenbilder herein.

Bilderhandschriften der Apokalypse sind uns aus dem Altertum nicht überliefert, gewisse mittelalterliche scheinen aber auf altchristliche Vorlagen zurückzugehen.

Denkmäler: Wir übergehen die illustrierten Klassiker des Heidentums, auch das auf Bestellung der Prinzessin Juliana Anicia, wohl für ein Kloster in Konstantinopel um 520 abgeschriebene und illustrierte Kräuterbuch des Dioskorides mit seinem höfisch-allegorischen Widmungsbild, und streifen nur den Kalender des Dionysius Filocalus, dessen Bilder uns in Kopien von Kopien überliefert sind (herausgegeben von J. Strzygowsky). Filocalus ist der von Katakombeninschriften her als Kalligraph rühmlich bekannte Sekretär des römischen Bischofs Damasus. Er hat den Kalender im Jahr 354 ausgeführt für einen vornehmen Christen Valerius. Nichtsdestoweniger zeigt er die Planeten in Gestalt von Göttern, und bei den Monaten nicht nur deren Personifikationen, sondern auch heidnische Opferhandlungen. Außerdem die Tychen (Genien) der Reichshauptstädte, die Bildnisse der regierenden Augusti und Cäsaren, eine Viktoria, anmutige Schilderungen antiken Lebens, ceremonielle Allegorien und barock-architektonisches Ornament.

Von einer Bilderhandschrift der Samuelisbücher sind in Quedlinburg ein paar Blätter notdürftig erhalten geblieben. Die Handschrift, die dem Text der Itala-Übersetzung folgt, ist wahrscheinlich schon im 4. Jahrhundert in Italien entstanden. Ihre Bilder stehen denen der besseren vatikanischen Virgilhandschrift nahe und erinnern sogar an die besten Katakombenmalereien. Jugendliche, bartlose Gestalten in römischer Tracht und Rüstung, Goldlinien an den Gewändern und sonst anstatt schwarzer Umrisse, gedeckter Grund mit abgetönter Luft, leicht angedeutete Architekturen. Merkwürdig, aber leider gar zu sehr verdorben sind die vom Schreiber des Textes vorgeschriebenen Anweisungen für den Maler, beginnend mit facis ... Daneben Goldaufschriften zur Erklärung der farbigen Bilder, Namen angebend und Handlungen bezeichnend. Man sieht Saul am Grabmal der Rahel und die beiden Boten, die ihm die Wiederfindung der Eselinnen melden; denselben an der Eiche Thabor, wie ihm die drei Männer mit den Wahrzeichen begegnen. Weiter: Saul und der Prophetenchor zu Gibea-Elohim; Saul wird durch Samuel dem Volk vorgestellt; Sauls Verwerfung durch den auf dem Wagen fahrenden Propheten während seines Opfers zu Gilgal; und seinen Versuch, den Propheten zurückzuhalten; Samuel betet mit Saul und läßt den König Agag vorführen; Samuel tötet den Agag in Sauls Gegenwart vor Gilgal; dann vier Historien von Abner, Salomos Gesandtschaft an Hiram; und die Einweihung des Tempels. (Publikation von V. Schultze.)

Eine antike Bilderchronik zum Buch Josua ist in verschiedenen byzantinischen Bibeln benützt. Sie liegt aber auch in Form einer Bilderchronik fast vollständig vor im Pfälzer Rodel der vatikanischen Bibliothek (aus Heidelberg). Das ist eine Pergamentrolle mit verblaßten Pinselzeichnungen (in der Art lavierter Federzeichnung) des 6. Jahrhunderts und griechischen Aufschriften (ein Teil derselben ist später hinzugefügt). Sie schildern in fortlaufender Folge die einförmige Kriegsgeschichte Josuas, ganz ähnlich den Illustrationen der Ilias in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. In der Landschaft ist meist der Genius loci eingeführt und

andere Personifikationen der Art. Josua und der Engel Michael tragen den Nimbus. In der kriegerischen Tracht erkennt man das 6. Jahrhundert. Die Kompositionen dürften aber auf das 4. Jahrhundert zurückgehen.

Die illustrierte Handschrift der Genesis in Wien (Hofbibliothek) ist durch die Fugger aus Italien oder Dalmatien gekommen. Als Entstehungsort wird wegen der geschilderten Natur und Kultur Antiochien vermutet (von anderen Konstantinopel oder Alexandrien); als Entstehungszeit nach dem Charakter der Schrift und der Malerei das Ende des 5. Jahrhunderts. Die Bilder, jetzt noch 48, sind begleitet von einem kurzen, aus der griechischen Bibel ausgezogenen Text, mit dem sie sich in die Blattseiten teilen, und zwar so, daß bald die Schrift, bald das Bild zuerst eingesetzt erscheint. Anfang und Ende fehlen wohl und auch Lücken sind offenbar vorhanden. Jetzt macht der Sündenfall den Anfang und der Tod Jakobs den Schluß.

Der neueste Herausgeber, Wickhoff, unterscheidet in den Bildern verschiedene Hände, teils von Buchmalern, teils von eigentlichen Malern. Den Anfang mache der von ihm sogenannte „Miniaturist", der Meister der Werkstätte, dann käme sein Gesell, der „Kolorist", und schließlich hätte man drei, an Tafel- und Wandmalerei gewöhnte „Illusionisten" beigezogen. Der Miniaturist verzichtet auf eigentlich malerische Behandlung und begnügt sich, die Bauwerke anzudeuten und die Himmelskörper konventionell zu zeichnen. Der Kolorist liebt gebrochene Töne, er modelliert vor-

Abb. 121. Jakobs Abschied. Aus der Wiener Genesis.

trefflich die Gesichter, Hände, Füße, überhaupt das Fleisch, und versucht sich gerne an der Wiedergabe atmosphärischer Erscheinungen wie der aufgehenden oder der durch Nebel scheinenden Sonne. Er behält die Anordnung in Streifen bei, entfaltet aber eine reiche Erfindungsgabe und eine glückliche Idyllwirkung. Unter den Illusionisten ist ein Meister stimmungsvoller Landschaft und individueller Charakteristik in den Köpfen. Auch der dritte ist mehr Landschafter, seine Figuren sind steif. Die ganze Illustration ist doch von einem Geist getragen, und zwar von einem, den wir bei der Bibelillustration am wenigsten erwarten. Die altehrwürdigen Sagen sind hier aufgefaßt wie ein Roman, im Geiste des Ausonius und des Juvencus (in seiner poetischen Bearbeitung der Genesis); es sind Idyllen von echt antiker Naivetät, einige sogar von erotischem Charakter. Neben diesem originellen Naturalismus und den vielen klassischen Reminiscenzen berührt uns manchmal eine wahrhaft gemütvolle Auffassung, die doch den christlichen Künstler verrät, abgesehen von ikonographischen Einzelheiten wie der Hand Gottes, den Engeln, einem Altar mit Ciborium bei Melchisedeks Opfer, Kirchengebäuden u. s. w. Im übrigen ist von der kirchlichen Ikonographie noch blutwenig zu spüren. Abrahams Opfer ist merkwürdigerweise übergangen. Die Welt, in die wir versetzt werden, ist die römische beim Übergang zur nachantiken, byzantinischen Kultur und der Orient. Wir sehen merkwürdige Baulichkeiten, Kirchen und Paläste, Städte, Grabgebäude, Nomadenzelte. Wir sehen ein Gefängnis mit Sonnenuhr, das Mahl des Pharao, wobei zwei klassische Tänzerinnen aufspielen, und dabei den gehenkten Bäckermeister. Die Kompositionen sind sehr deutlich und lebendig, bereichert durch anmutige Nebenmotive idyllischer Art, doch manchmal verzettelt, während größere Menschengruppen zu einem Konglomerat von Figuren, Köpfen und Füßen zusammengedrängt sind. Die Schilderung schlängelt sich in den Streifen fort durch Nebenepisoden, welche den Hauptvorgang nicht zur Geltung kommen lassen. Gegen den Schluß hin werden sie einförmig. Die Wirkung der Farben, die mit Wachs und harzigen Bindemitteln aufgetragen sein müssen, mag einmal brillant gewesen sein und ist heute noch sehr kräftig.

Als besonders anziehende Schilderungen mögen noch genannt sein: der Sündenfall mit der Wiedergabe des Zagens, dann der Scham und Angst der Ureltern und ihr Abschiedsweh bei der Austreibung, bei der eine weibliche Gestalt, eine Personifikation, sie begleitet oder viel-

leicht zusammengiebt. Die Sündflut, eine Seelandschaft bei Regen, mit grausigen Episoden der Wassersnot. Der frohe Auszug der Geschöpfe aus der Arche und Noahs Dankopfer, mit Regenbogen und rosigen Wölkchen. Die Begegnung Eliesers mit Rebekka am Brunnen, bei dem eine halbnackte Nymphe ruht. Der Zug Jakobs über den Jabok, auf einer Brücke. Der träumende Joseph, vor dem sich die Gestirne neigen; und die Erzählung davon vor den nachdenklichen Eltern und den erregten Brüdern; deren leidenschaftliche Beratung wider ihn, den sie in der Ferne kommen sehen. Die Erlebnisse Isaaks mit Rebekka bei dem König Abimelech sind naiv genug geschildert. Würdig sind die Darstellungen, wie Jakob sorgenvoll den Benjamin den Brüdern übergiebt, wie er die Söhne Josephs segnet, seine Söhne beruft (Abb. 121), dann Weisfagung und Abschied; Tod und Begräbnis.

Die Cotton-Bibel, deren Reste im Britischen Museum u. a. O. bewahrt werden, ist durch Brand zu sehr zerstört und die wenigen besser erhaltenen Bilder zu mangelhaft veröffentlicht, als daß viel damit anzufangen wäre. Es lassen sich noch 147 Bilder unterscheiden; ursprünglich sollen es 250 gewesen sein. Man setzt die Entstehung in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts. Gewisse Spuren deuten auf ägyptischen Ursprung. Die Kompositionen sind strenger, einfacher, feierlicher und einförmiger als die der Wiener Genesis. Sie stehen den byzantinischen Mosaiken des Mittelalters nahe. (Die Genesisbilder in der Vorhalle von S. Marco zu Venedig geben meist dieselben Kompositionstypen.) Die Köpfe sind schon ältlicher, in den Gewändern sind Goldlinien aufgesetzt. Nur die Schöpfungs- und Paradiesesbilder atmen noch altchristlichen, antiken Geist.

Zu den Evangelien haben wir dank neueren Forschungen eine Reihe illustrierter Handschriften aus dem Altertum beisammen; die Mehrzahl aus dem ägyptisch-syrischen Kunstkreis.

Zu Rossano wurde 1879 ein griechischer Purpurcodex entdeckt, den die ersten Herausgeber dem 6. Jahrhundert zuschreiben, ein Kunstarchäologe jetzt mit guten Gründen der Zeit nach dem Bilderstreit. Es ist die Hälfte von einem Vierevangelienbuch: ein Ziertitel, mit den Brustbildern der Evangelisten, Titelbild des Evangelisten Markus, der von der personifizierten Weisheit inspiriert wird, und 15 Illustrationen nebst darauf bezogenen Prophetensprüchen und Prophetenbildern. (Die Sprüche sind zumeist schon die in unseren mittelalterlichen Bilderkonkordanzen, den sogen. Armenbibeln üblichen.) Das obere Dritteil der Seite nimmt das Historienbild ein; der untere Teil enthält die Legenden in vier senkrechten Streifen, über denen je der betreffende Prophet mit halbem Leib wie hinter einer Kanzelbrüstung sichtbar wird; er deutet nach oben auf die Scene hin. Für sämtliche Propheten sind aber nur vier verschiedene Typen vorhanden, und diese sind nicht konsequent gebraucht.

Die Evangelienbilder schildern die Leidensgeschichte nach der alexandrinisch-griechischen Leseordnung für die Karwoche. Die Illustration ist bald episch fortlaufend, bald dramatisch zusammengefaßt. Sie verrät theologische Bildung und mönchische Anschauung und benützt zum Teil Vorlagen der Kirchenmalerei. Ein feierlicher Zug geht durch die Evangelienbilder ungeachtet einiger realistischer Effekte. Christus ist ein schöner, kräftiger Mann mit blondem, langgetragenem Haar und Bart, den Kreuznimbus um das Haupt, in Purpur- und Goldstoff gekleidet. Die Apostel haben individualisierende Köpfe, ohne Nimben, Petrus, Johannes, Andreas und Jakobus schon ihren ausgeprägten Typus.

Die Auferweckung des Lazarus könnte von Giotto gemalt sein. Der Einzug in Jerusalem ist ganz so gegeben wie in den mittelalterlichen byzantinischen Mosaiken in Sizilien und zu Bethlehem. Die Heilung des Blinden am Siloahteich so wie im Mosaik von S. Apollinare. In der Austreibung der Wechsler aus dem Tempel ist sogar das komische Element vertreten, aber Christus ist absichtlich nicht im Affekt dargestellt, sondern nach vollbrachter That. Beim Gleichnis von den Brautjungfrauen sieht man den Paradiesgarten mit seiner Thür und als Bräutigam Christus. Ebenso ist der barmherzige Samariter Christus selbst, begleitet von einem Engel. Die historische Abendmahlsscene ist mit der Fußwaschung verbunden. Das Gethsemanebild zeigt öden Felsboden und nächtlichen Himmel, sonst dient als Grund der Purpur. Rechts liegt Christus einsam zum Gebet hingestreckt, links weckt er die elf schlafenden Jünger. Vortrefflich ist die Anordnung der zwei Scenen vor dem Richterstuhl des Pilatus, der von den Insignien seines Amts genau nach der Etikette (wie in der Notitia dignitatum) umgeben ist. Wie Christus allein auf der Seite steht und doch als der geistige Mittelpunkt der Scene erscheint, wie die Juden schreiend sein Blut fordern, ist sehr gut geschildert. Unter dem ersten Pilatusbild ist Judas' Reue und Ende dargestellt, unter dem zweiten die dazu gehörige Gruppe des Barrabas und Christus. Damit ist die Reihe jetzt zu Ende. (Neue Ausgabe von Haseloff.)

Die christliche Topographie — eigentlich Geographie — des Kosmas Indikopleustes ist uns in mehreren griechischen und russischen Bilderhandschriften erhalten. Die Urbilder werden dem Zeitalter des Verfassers, dem justinianischen, zugeschrieben. Von den Kopien sind die ältesten in Florenz (Biblioth. Laurenziana) und Rom (Biblioth. Vaticana), beide mit griechischem Text, noch nahe an den Ausgang des christlichen Altertums zu setzen. Kosmas war als Kaufmann weit gereist, bis nach Indien, später lebte er als Mönch in einem

Sinaikloster. Seine Schrift verteidigt die biblische Vorstellung von der Gestalt der Erde und der Bahn der Sonne gegen die ptolemäische, halb gelehrt und halb erbaulich. Dieser Teil des Buchs ist, ohne Zweifel nach des Verfassers Ideen, illustriert mit Plänen der Stiftshütte, des Tierkreises u. s. w.; man findet sie fortan häufig in den Bibeln und in Predigtbüchern. Ein zweiter Teil behandelt die Geschichte des Reiches Gottes, illustriert durch biblische Gestalten, die als Vorläufer Christi gelten: Abel wegen seines Märtyrertodes, Henoch wegen seiner Todesüberwindung u. s. w. Andere sind in einer Handlung vorgeführt, z. B. Abraham, Jona, Daniel u. s. w., und zwar diese in urchristlichen Typen, die in hoher Schönheit und dramatischer Bewegung wiedergegeben sind. Die ruhigen Gestalten dagegen sind Urbilder byzantinischer Ikonographie, ähnlich wie in den Mosaiken der justinianischen Epoche. Da tritt freilich eine triviale Raumsymbolik an die Stelle von dramatischer und malerischer Komposition. Damit wagt sich aber auch der Illustrator an die schwierigsten Vorwürfe, wie die Visionen des Ezechiel und Daniel, die Heilung des Hiskias, Steinigung des Stephanus, Bekehrung des Paulus, Wiederkunft des Herrn. Der Stil der Figuren ist im Nackten wie in der Draperie sehr edel; die Technik, wenigstens in der ältesten, der vatikanischen Handschrift, außerordentlich fein (wie so häufig in der griechischen Renaissance des Mittelalters): keine Umrißstriche, lauter zarte Farbentöne, vorzüglich Rosenrot und Blaßblau, dazu viel Goldzeichnung. Das Schönste sind die charakteristischen und doch idealen Köpfe. Für die Geschichte des christlichen Bilderkreises sind zwei Darstellungen wichtig und zugleich bezeichnend für die schematische, mehr geometrische als malerische Kompositionsweise des Illustrators: David mit seinen Chören und die Wiederkunft Christi. David sitzt auf dem Thron, neben ihm der junge Salomo; über ihnen erscheint das Brustbild Samuels in einem Rundrahmen. Zwei antike Schleiertänzerinnen verkörpern die Tanzkunst, wie beigeschrieben ist. Die Sänger sind ganz klein gezeichnet, je zu acht in einem Kreise sitzend in der Speichenrichtung (eine Anordnung, die auch auf Goldgläsern und bei Kuppelmosaiken vorkommt). Überall sind die Benennungen beigeschrieben. Da des Kosmas Vorwort zum Psalter in die Bibeln aufgenommen wurde, möchte man sein Psaltertitelbild für das Urbild der frühmittelalterlichen halten; diese weisen aber auf ein anderes Urbild in der lateinischen Antike zurück.

Die Wiederkunft des Herrn gleicht durchaus einem Apsisbild. Oben thront Christus in der Aureole. Darunter stehen in drei Streifen Engel, Menschen, die verwandelt werden (1 Kor. 15, 51), und Auferstehende. Eine Scheidung ist nicht angedeutet.

Eine syrische Handschrift der Laurentiana zu Florenz, geschrieben um 586 im Kloster Zagba von dem Mönch Rabula, enthält eine Reihe Bilder, die nach einem Evangelienbuch kopiert sein müssen. Daß sie von einem Künstler aus der Provinz ausgeführt sind, sieht man zwar nicht an den Abbildungen Garruccis, wohl aber am Original. Die Kanontafeln haben die übliche, in Syrien besonders reich und eigentümlich ausgebildete Verzierung der Arkaden und Säulengiebel mit Blumen und Tiergruppen. Daneben aber allerlei biblische Figürchen und Idyllen, die offenbar in verkleinertem Maßstab einem anderweitigen Cyklus entnommen sind: Erzväter und Propheten und Geschichten aus dem Neuen Testament von der Verkündigung an Zacharias bis zum Urteil des Pilatus. Außerdem die Evangelisten und Eusebius und Ammonius als Urheber der Evangelienharmonie. Angehängt sind 6 besondere Bilder: Kreuzigung samt Auferstehung, die Muttergottes (Hodegetria), die Himmelfahrt Christi, die Erwählung des Matthias, das Pfingstwunder und ein Widmungsbild an Christus. Das Ganze ist eine wahre Schatzkammer für die frühbyzantinische Bibel-Ikonographie.

Abb. 122. Titelbild zum Lukasevangelium. St. Augustins-Evangeliar. Cambridge.

Das merkwürdigste Bild wäre in ikonographischer Hinsicht die Kreuzigung, wenn sie nicht (wie auch die Himmelfahrt) spätere Beigabe sein sollte. Vergl. S. 77 und Abb. 90. Bei der Himmelfahrt wird Christus in der Aureole vom Tetramorph des Ezechiel, dem Wolken-

wagen Gottes, getragen und von zwei Engeln gestützt, während zwei andere ihm Kronen darbieten. Die Brustbilder von Sonne und Mond zeigen den Himmel an. Unten steht Maria mit den Zwölfen. So wird die Darstellung typisch bei den Byzantinern; hier ist sie noch überaus lebendig.

Ähnliche Vignetten am Kanon zeigt ein syrisches Evangeliar des 6. Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek. Einfacher sind die Kanonblätter im Britischen Museum.

Einer armenischen Evangelienschrift des 10. Jahrhunderts zu Etschmiazin sind syrische Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts beigeheftet: Umrahmte Inhaltsübersicht und Evangelienharmonie mit reichem Zierwerk wie im Rabula-Codex; Frontispiz, ein Sanktuarium darstellend; der bartlose Christus thronend zwischen den stehenden Apostelfürsten; die Evangelisten; die Muttergottes (Blacherniotissa); das Opfer Abrahams. Alle diese Darstellungen von Arkaden eingerahmt, ohne Hintergrundmalerei. Dazu kommen in anderer Technik (Vollmalerei mit Wachsfarben): Die Verkündigung an Zacharias; die an Maria; die Huldigung der Magier; die Taufe Christi. Es ist dieselbe Ikonographie wie im Rabulabuch und auf palästinensischen und ägyptischen Kleinkunstwerken. (Ausgabe von Strzygowsky.)

Aus dem Abendland haben wir ein paar Denkmäler noch aufzuführen. Ein lateinisches Evangelienbuch in Cambridge, wahrscheinlich unmittelbare Nachbildung eines der Bücher, die dem Missionsbischof Augustin von Gregor d. Gr. nach Canterbury mitgegeben wurden. Die Bilder sind Kopien, und zwar unordentlich zusammengeflickte.

Vor dem Matthäusevangelium steht ein Titelbild: ein Evangelist mit dem Symbol des Lukas, dem Stier darüber. Zwischen den Säulen des umrahmenden Frontispizes sind 12 Geschichten aus dem Lukasevangelium dargestellt über Gründen von verschiedener Farbe. Auf der Vorderseite desselben Blatts ebenfalls 12 Passionsgeschichten, wovon 8 aus Markus, 4 aus Johannes geschöpft sind. Als letztes die Kreuztragung. Es sind immer wenige Figuren in der Komposition und dem Stil der Sarkophagreliefs (Abb. 122). Der Dekor ist wie bei Filocalus.

Der sogen. Augustins-Psalter aus Canterbury, jetzt im Britischen Museum, hat Bilder von derselben Art (David mit seinen Chören u. a.), aber angelsächsische Initialen; ist also wohl einheimische Kopie nach einem italienischen Bildercodex, ums Jahr 700 entstanden.

Ein Riesenfoliant ist die Bibel aus dem Kloster Monte Amiato, jetzt in der Laurenziana, von einem englischen Abt Ceolfrid im Jahr 716 in den Vatikan gestiftet. Merkwürdig ist der offenbare Zusammenhang mit Cassiodors Musterbibeln in Vivarium. Sie hat nur Titelbilder: Esra als Sammler des alttestamentlichen Kanon vor dem Bücherschrein, in dem aber auch die Bücher des Neuen Testaments zu sehen sind. Ein schematischer Plan der Stiftshütte samt ihrem Gerät (erwähnt von Cassiodor in seinen Institutiones). Als Eingang zum Neuen Testament: Christus in der Herrlichkeit, inmitten der Evangelisten und Symbole, ornamental umrahmt. Zu den verschiedenen Buchregistern einige symbolische Embleme: das Lamm, die Taube und (stark zerstört; wahrscheinlich) das Bildnis Cassiodors.

C. Zierkunst an Gerät und Tracht.

Was uns hier noch beschäftigt, ist nur der Rest des altchristlichen Kunstlebens, den wir bei der Übersicht über die drei Schwesterkünste zurückstellen mußten. Der Unterschied von Kunsthandwerk und freier Kunst, von Klein- und Großkunst ist ja nur ein relativer. Mit der Baukunst haben die technischen Künste die Unfreiheit, die Gebundenheit an einen praktischen Zweck gemeinsam, mit der Plastik das körperliche Formen, mit der Malerei die Flächendekoration und das Bilden in der Fläche. Doch ist das Kunsthandwerk da, wo es das Gebiet der bildenden Kunst betritt, durchweg von dieser abhängig; von der großen Kunst entlehnt die kleine die Erfindungen für den bildlichen Schmuck. Und handwerksmäßig, vielfach auch in jener Zeit schon fabrikmäßig ist der Betrieb.

Die Gerätformen als solche, abgesehen von dem Schmuck, verraten ein Vordringen asiatischer Kultur. Auch die Verzierung ist ein eigentümliches Gemisch: einerseits fallen barbarische, vom Orient oder auch vom Norden eingedrungene Elemente auf; andererseits die Beharrlichkeit, womit die Typen der älteren christlichen Kunstperiode wiederholt werden bis zum Ausgang des Altertums. Sogar der Formenschatz der heidnischen Zeit, der mythologische Bilderkreis wirkt mächtig nach.

Auf einem bleiernen Wassereimer aus Tunis sieht man neben Gestalten und Elementen des christlichen Paradieses mit Verwunderung eine Stadtgöttin, eine Nereïde,

einen trunkenen Silen, einen Athleten. Auf einem silbernen Schmuckkästchen aus Rom mit christlicher Glückwunschinschrift ist gar die Toilette der Venus neben einem antiken Hochzeitbrauche dargestellt.

Von einem kirchlichen Stil kann bei den angewandten Künsten noch viel weniger die Rede sein als bei der höheren Kunst. Die Gebrauchsformen der kirchlichen Geräte sind samt und sonders vom weltlichen Hausgerät entlehnt. Andererseits sind die Gerätschaften aus christlichen Häusern vielfach so verziert, daß man sie für kirchliche halten möchte; und wirklich haben auch z. B. Schmuckkästchen als Reliquiarien gedient.

Was die Kirche an Werken dekorativer Kleinbildnerei in Metall, Elfenbein, Holz, Thon gebrauchen konnte und was an Erzeugnissen textiler Malerei wie der Bildweberei, Wirkerei und Stickerei, ist zum Teil schon an anderen Stellen berührt (S. 64. 90 ff.).

Die vornehmsten Kleingeräte der alten Kirche sind die Kelche und Patenen, Ciborien und Pyxiden, liturgischen Bibelbücher und Diptychen; dann auch Reliquiengefäße. Zur Ausstattung des Altars gehören ferner Decken und Vorhänge, Stand- oder Hängekreuze und Kronen, Leuchter oder Lampen, Räuchergefäße (Abb. 123), Fliegenwedel; in weiterem Sinn auch die seit dem 6. Jahrhundert aufkommenden besonderen Amtsgewänder der Geistlichen. Daß das Altertum auch Orgeln hatte, zunächst freilich zu profanen Zwecken, mag hier gestreift werden.

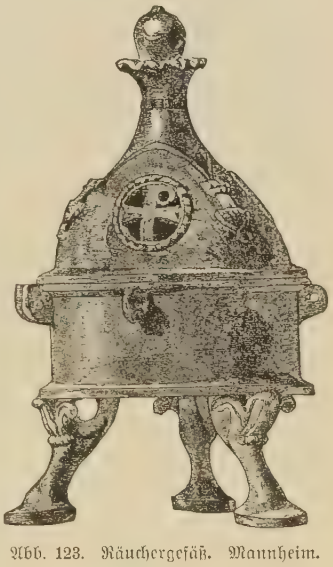


Abb. 123. Räuchergefäß. Mannheim.

Der privaten Frömmigkeit oder dem Aberglauben dienen allerlei Amulette, Kreuzchen, Medaillen, Kapseln, Fläschchen mit Öl von heiligen Stätten u. s. w. Von den häuslichen Gebrauchsgegenständen kommen wegen ihres religiösen Dekors in Betracht die Siegelringe, Lampen, Trinkgläser, Schreibtafeln, Kämme, Büchsen und Schachteln. Selbst an den Gewändern trug man neben allerlei profanen Bildern, von Tieren, Jagden u. s. w., gern auch christliche Sinnbilder, Heiligenbilder und ganze biblische Geschichten ausgewirkt oder gestickt; sowie an den Staatsgewändern höfische Bilder, Bildnisse der Kaiser u. dergl.

Die Kaiserin Theodora im Mosaik von S. Vitale zu Ravenna trägt am Rocksaum die Huldigung der Magier. Eine Sittenpredigt des Asterius von Emesa geißelt diese Mode. Auf spätantiken Friedhöfen Ägyptens, zu Sakkarah und zu Achmin, dem alten Panopolis, sind in neuerer Zeit eine Menge interessanter Stoffreste und Gewandstücke gefunden worden, aus Leinen, Wolle oder Seide, die mit Pflanzenfarben wie Indigo und Krapp gefärbt und mit Wirkerei, Stickerei oder Zeugdruck verziert sind. An Ornamenten findet man vornehmlich die Wellenspirale und die einfache Wellenlinie, den Zinnenfries, den Bogensaum, Zickzack- und Rautenfriese, Blätterreihen und Blattranken und verschiedene Bandverschlingungen. Die als Streumuster oder als Füllungen verwendeten Figuren von Menschen und Tieren sind in den älteren Arbeiten mehr naturalistisch gezeichnet und nach klassischem Geschmack in freier Symmetrie komponiert, auf den späteren teppichmäßig stilisiert und in strenger Symmetrie paarweis und zu dreiteiligen Gruppen zusammengestellt. Man sieht da allerlei Getier, nackte Menschen, Jäger, Krieger, Bacchanten, Genien, auch Centauren, Brustbilder von Christus und den Aposteln und wieder solche von Bacchus und Ariadne, auch mit Nimben; biblische Geschichten mit Einschluß der Kreuzigung, und Heiligenbilder, wie Laurentius auf dem Rost und St. Georg zu Roß. Ein Besatzstreifen zeigt in Seidenstickerei auf Leinen neun Geschichten von Christus in Rundfeldern.

In Ravenna ist eine Stickerei des 6. Jahrhunderts erhalten, Brustbilder von Bischöfen in Goldfäden auf Purpur, wohl von einem Prunkgewand aus einem Grab. Seit Justinians Zeit wurde Seide im Reich selbst erzeugt. Die Bildweberei in Seide hat die symmetrische Verdoppelung der figürlichen Muster mit sich gebracht: diese wird nun unverbrüchliches Gesetz für

die mittelalterliche Bildweberei wie von jeher für die orientalische. Altbyzantinische Seidengewebe mit Bildermustern, christlichen und profanen, zumeist sassanidischen, sind schon früher da und dort in Gräbern hoher Würdenträger, neuerdings zahlreich in Ägypten gefunden worden.

Von den zum Schmuck der Kirchen in den Bögen des Altargehäuses oder des Presbyteriums und der Schiffe sowie an den Thüren aufgehängten Vorhängen zeugen manche Abbildungen und Nachrichten. Einen solchen Thürvorhang fand Epiphanius an einer Dorfkirche in Palästina mit einem Christus- oder Heiligenbild geschmückt und riß ihn deshalb herunter. Bruchstücke eines Vorhangs, der neben christlichen Abzeichen und Sinnbildern auch den Nilschlüssel als Muster zeigt, wurden im Fajum in Ägypten gefunden.

Die Künste des Goldschmieds waren im Altertum hochentwickelt; und sie haben sich merkwürdig lange erhalten, nachdem der klassische Geschmack dahingeschwunden war. Nicht nur, daß man die Edelmetalle selbst auf alle Weise zu behandeln und zur Geltung zu bringen wußte; auch die Techniken des Niello und des Smalt waren bekannt; d. i. die Anbringung schwarzer oder bunter Farbenpasten auf Metall, sei es in eingegrabenen Vertiefungen wie beim Niello und Grubenschmelz oder zwischen aufgelöteten Stegen wie beim Zellenschmelz. Die Schmelzfarben waren und sind zumeist Glasflüsse. Edelsteine pflegte man zwar noch nicht in Facetten zu schleifen, aber um so kunstvoller zu gravieren und zu fassen.

Goldenes und silbernes Kirchengerät besaßen schon die Märtyrergemeinden (Inventar von Cirta aus der Diokletianischen Verfolgung; Laurentiuslegende). Von Konstantin und seinen Nachfolgern und später auch von Bischöfen wurden die Kirchen mit Schätzen ausgestattet, welche an die Weihgeschenke der heidnischen Tempel erinnern — wenn es nicht eben nur umgegossene Tempelschätze waren.

Abb. 124. Silberne Kapsel für Reliquien aus Numidien. Rom. 5. Jahrh.

An Kelchen besaß die alte Kirche große zum Sammeln beim Offertorium und kleine zur Konsekration und Kommunion. Jene dürfen wir uns als eine Art von Mischkesseln vorstellen. Die Abendmahlskelche, welche in altkirchlichen Bildwerken dargestellt sind, haben alle dieselbe, aus der Antike stammende Grundform einer Vase mit Fuß und zwei Henkeln. Die Kelche waren schon in der altkirchlichen Zeit der Regel nach aus Silber oder Gold, auch manchmal besetzt mit Edelsteinen; und mit Inschriften der Widmung ausgestattet. Früher waren Glaskelche bevorzugt.

Auch die Patenen oder Disken hatten gleich antiken Opferschalen gewöhnlich zwei Henkel und einen Fuß; und waren, da sie wirkliche Brote aufzunehmen hatten, weit und tief, so daß es einmal, wie Gregor von Tours erzählt, einem großen Herrn einfallen konnte, in der Abendmahlspatene ein Fußbad zu nehmen, das ihn von einem Übel heilen sollte. Die Schale zeigte etwa ein christliches Sinnbild, das Lamm Gottes oder das lebenspendende Kreuz nebst Engeln in der Mitte (Patena Stroganoff in Petersburg). Erwähnt werden solche mit Darstellungen aus dem Leben des Erlösers.

Von den Gefäßen zur Aufbewahrung der Reste des geweihten Brots, den Ciborien nach neuerem Sprachgebrauch, wissen wir, z. B. aus Gregor von Tours, daß sie gern Taubenform hatten und zum Aufhängen über dem Altar eingerichtet waren.

Ein großes Standkreuz, in Silber oder Gold glänzend, womöglich mit edlen Steinen, Perlen und Smalten besetzt, stand beim Altar; oder hing über ihm am Dachgehäus ein kleineres Hängekreuz. (Kreuz von Galla Placidia in Brescia, von Kaiser Justin in St. Peter zu Rom und dasjenige von Erzbischof Agnellus im Dom zu Ravenna.) Kostbar mußten auch die übrigen beim Altar aufgehängten Weihgeschenke sein, die Kronen und Kränze, Ampeln, Disken. Auf dem Säulengebälk vor dem Presbyterium standen gleichfalls Leuchter, Kreuze, Vasen, Heiligenbilder. Ein großer Kandelaber für die Osterkerze gehörte etwa seit der Zeit Gregors d. Gr. zur Choreinrichtung.

Die Evangelien, die auf dem Altar zur Schau lagen, waren kostbar eingebunden zwischen Deckeln, die mit Silber und Gold, wenn nicht mit Elfenbein belegt waren. Kaiser Justin schenkte solche Evangelienbücher „mit goldenen Tafeln und kostbaren Edelsteinen, im Gewicht von 15 Pfund" in die römische Peterskirche. In Monza ist ein solches, von Theodelinde gestiftetes, erhalten. Auch gab es kostbare Kästchen für die Evangelienbücher. — Eine prachtvolle Altarbekleidung war schon von Pulcheria in die alte Sophienkirche zu Byzanz gestiftet. Justinian hat sie natürlich in der neuen Kirche überboten. Ähnliches wird aus Rom berichtet.

Reliquiengefäße, Büchsen oder Kapseln aus Metall, die im Altar niedergelegt waren, sind aus den letzten Jahrhunderten des Altertums mehrfach auf uns gekommen. Eine ovale Kapsel von Silber, in einer numidischen Kirche gefunden, jetzt in Rom (Abb. 124), zeigt auf dem Deckel einen Heiligen, der in der Hand einen Kranz trägt, während die Hand Gottes einen zweiten über ihm hält. Er steht zwischen Kandelabern auf dem mystischen Quellenhügel des Paradieses. An den Seitenflächen sieht man die von Apsismosaiken her uns wohlbekannten Kompositionen mit den Hirschen und Lämmern. Silberne Reliquienkästchen mit getriebenen Bildern sind auch in Mailand, Aquileja, Grado gefunden worden, dasjenige von S. Nazaro zu Mailand ist eine Meisterwerk aus Ambrosius' Zeit.

Dem Erzgießer blieben vielerlei Arbeiten für den kirchlichen Bedarf: Thürflügel, Brüstungsgitter, ganze Weihbrunnen u. a.; vornehmlich aber die vielen und vielgestaltigen Beleuchtungskörper. Da gab es Kerzen- oder Lampenhalter zum Aufstellen, Hängen oder Anschlagen; in der Form von Bäumen, Kreuzen, Monogrammen, Schiffen, Basiliken, Kronen oder großen Reifen; die einzelnen Arme werden oft als Delphine bezeichnet. Alles, was wir von spätantiker Metallurgie übrig haben, ist nach Stil und Technik meisterhaft. (Vergl. Abb. 95. 98. 123. 126.)

Abb. 125. Silberfläschchen. Rom.

Unter den Amuletten kommen für die Kunstgeschichte allenfalls die Metall- oder Thonfläschchen mit heiligem Öl in Betracht, die an den Gräbern der Apostelfürsten zu Rom, des hl. Mennas bei Alexandria und an den Pilgerstätten Palästinas verkauft wurden. Sie tragen entsprechende Darstellungen in eingepreßtem Relief; den hl. Mennas zwischen zwei Kamelen oder eine von den Thatsachen der Heilsgeschichte. Andenken von den Gräbern der Apostelfürsten scheinen zwei silberne Fläschchen mit Brustbildern im christlichen Museum des Vatikan zu sein (Abb. 125).

Auf Münzen wurde unter Konstantin und seinen Söhnen das Monogramm Christi oder das ganze Labarum angebracht, unter Galla Placidia das Kreuz in der Hand einer Engels oder einer Viktoria. Münzen von den letzten weströmischen Kaisern haben auf der Rückseite das Kreuz im Kranz, byzantinische das Bild Christi oder der Gottesmutter. Für die Kunstgeschichte, insbesondere die Ikonographie oder Prosopographie sind die Münzen mit ihren Bildnissen als zeitlich bestimmte und als offizielle und zugleich populäre Denkmäler wichtig.

Die antiken Siegelringe enthalten gewöhnlich einen als Petschaft geschnittenen Edelstein oder statt dessen eine Glaspaste. Schon Clemens von Alexandrien gedenkt der Gemmenbilder. Aus späterer Zeit haben wir solche von positiv christlichem Inhalt: den guten Hirten, eine biblische Geschichte. Dazu Inschriften. Manche profane Gemme ist durch Beischrift des ἰχθύς zur christlichen gestempelt worden, sogar eine mit erzheidnischem Abrarasbild. Die Gemmen mit eigentlichem Siegelschnitt, der im Abdruck ein erhabenes Bild giebt, nennt man Intaglien (intagliare, italienisch für einschneiden); die mit Hochschnitt Kameen (chama, lateinisch für Gienmuschel), hiezu ist vorzüglich der Onyx geeignet wegen seiner auch in der Farbe verschiedenen Schichten.

Abb. 126. Bronzelampe. Rom.

Die uns erhaltenen Lampen sind aus Bronze oder Thon. Jene sind durchweg schön gearbeitet und mit christlichen Sinnbildern verziert, die sich den klassischen Schmuckformen trefflich anpassen. Sie waren meist mit Ketten zum Aufhängen versehen. Die Grundform wie bei den Thonlampen ein Napf mit Fuß und Deckel, worin Öffnungen zum Füllen; mit Schnauze für den Docht und Handhabe. Die künstlerische Phantasie macht daraus gern ein figürliches Gebild, ein Schiff, eine Taube, einen Fisch; oder giebt dem Griff und auch der Schnauze die Form eines Tierkopfs, z. B. einer Schlange, welche in den Apfel beißt oder des mit dem Kreuz bezeichneten Lammes. Der Griff wird geformt als ein mit dem Kreuz oder Monogramm Christi gefüllter Kranz (Abb. 126). Eine schöne Bronzelampe in den Florentiner Uffizien hat die Form eines Schiffes, worin vorn ein betender Mann, ein Christ steht, während ein anderer, wahrscheinlich Christus, am Steuer sitzt; eine Inschrift auf dem Segel läßt vermuten, daß das Stück das Dankgeschenk eines neugetauften Christen an seinen Taufpaten war.

Die Thonlämpchen sind natürlich massenhaft erzeugt mit Modeln. Der Stempel eines ANNI(VS) SER(APIODORVS) findet sich auf Lampen mit heidnischen Bildern wie auf solchen mit christlichen; die Fabrik, die sich um 290 in Ostia befand, hat also wohl auf beiderlei Kundschaft gerechnet. Die Mehrzahl der christlichen Lampen stammt wohl aus dem 5. Jahrhundert (manche auch aus dem 4. und dem 6.) und ist in Grabstätten gefunden. Die Verzierung beschränkt sich meist auf die Deckscheibe. Da ist das Namens- oder Kreuzeszeichen Christi eingepreßt oder sonst ein schlichtes Sinnbild, Lamm, Fisch oder Taube, der gute Hirte (Abb. 127), oder eine biblische Geschichte, zumeist aus dem Alten Testament; dazu kommt der über die bösen Mächte (nach Ps. 91, 13) triumphierende Christus. Um den Rand etwa Weinranken oder Palmzweige. Die profanen Darstellungen, Jäger, Kämpfer, Tiere überwiegen aber; und selbst heidnische Darstellungen, Götterbilder kommen vor auf Lampen, die in christlichen Grabstätten aufgefunden sind. Die Inschriften enthalten fromme Wünsche und Zurufe, Glaubensbekenntnisse, Heiligennamen.

Abb. 127. Thonlämpchen aus der Fabrik des Annius Serapiodorus in Ostia. Rom.

Die Gläser mit christlicher Verzierung kommen ebenfalls zumeist aus Gräbern, stammen aber aus den Häusern; in die Gräber mögen sie als Totenmitgift oder als Erkennungszeichen für das Grab oder auch als Geschirr beim Minnetrinken an den Totengedenkfeiern gekommen sein. Die Verzierungen sind eingeschliffen (dann auch wohl manchmal mit einer farbigen Masse ausgefüllt gewesen, s. Abb. 100); oder eingelegt von Gold. Die sogen. Goldgläser sind Böden von zerbrochenen Gefäßen, Bechern oder Schalen mit goldenem Bild, das beim Austrinken erschien. Das Bild ist aus Blattgold ausgestochen, nachgraviert, etwa auch bemalt, so an der Unterseite des Glases aufgelegt und dann mit einer zweiten, manchmal farbigen Glasschicht überfangen. Die Wirkung ist dann ähnlich wie bei den romanischen Grubenschmelzarbeiten mit gravierten und vergoldeten Figuren auf farbigem Schmelzgrund. Umschriften und Bilder lassen erkennen, daß derartige Gläser zu Familienfesten wie Hochzeit, Kindstaufe und Geburtstag oder zu Neujahr gekauft, wo nicht eigens angefertigt wurden. Häufig ist der Zuruf darauf zu lesen: Trinke, lebe! oder ein besonderer Glückwunsch; und der Name des Empfängers. Die Bilder sind teils weltlich — Mythologisches, Bildnisse (Abb. 128) und Familienbilder, Scenen aus dem Leben mit seinen Geschäften und Freuden — teils religiös, biblische Wundergeschichten oder Heiligenbilder. Der Bilderkreis der Katakomben und derjenige der Mosaiken berühren sich hier. Auch hieroglyphische Kompositionen in der spielenden Symbolik und Mystik, die in Predigt und Dichtung beliebt war, kommen hier wie auf den Gemmen vor; z. B. ein Fisch unter dem Kürbisdach; Petrus schlägt Wasser aus dem Felsen. Die meisten Denkmäler dieses Kleinkunstgewerbes scheinen aus dem Jahrhundert von 350 bis 450 zu stammen. Tertullian spricht von Kelchen mit dem Bild des guten Hirten, die man in Rom habe; daß er an Goldgläser denkt, ist möglich. Vielleicht war der Artikel von den Juden eingeführt. Man findet die Goldgläser in den römischen Katakomben, neuerdings auch im Rheinland und sonst, auch im Orient, wo diese Technik vermutlich aufgekommen ist, etwa in Alexandria, und sich, bei den Byzantinern, bis ins Mittelalter erhalten hat.

Abb. 128. Goldglas. Rom. 4. Jahrh.

Zweites Buch.

Die Kunst des Mittelalters.

Erster Abschnitt.

Die christliche Kunst in den orientalischen Ländern.

Die christliche Kunst in den orientalischen Kirchengebieten erscheint im Vergleich zur abendländischen sehr stabil bis auf die Gegenwart, fast nur wie eine Fortsetzung der altchristlichen. Der Orient hat ja keine Reformation — der christliche Ikonoklasmus und in gewissem Sinn selbst der Islam sind Zerrbilder einer solchen — und keine Renaissance gesehen. Doch läßt sich das Mittelalter vom christlichen Altertum auch im Morgenlande unterscheiden. Den Einschnitt macht der Bilderstreit (726—842). Er hat mit einem Sieg des griechischen Geistes über den semitischen und mit einem Kompromiß zwischen Staat und Kirche geendigt. Aber es war auch ein dauernder Sieg der Finsterlinge und des mönchischen Geistes in der Kirche. Und der Streit hat der Kirche wie dem Staat unwiederbringliche Verluste zugefügt; er hat den Abfall des römischen Patriarchats veranlaßt und damit die Kirchenspaltung herbeigeführt und die Losreißung der lateinischen Länder vom Reich besiegelt. In dem isolierten Reich entwickelte sich dann eine neue, halbbarbarische Nationalität und Kultur. Sie wollte freilich eine „romäische" sein. Die griechischen Klassiker wurden immer noch geehrt, die antiken Mythen lebten fort in Litteratur und Kunst, weit mehr als im Abendland; die Baukunst erfreute sich einer ununterbrochenen Überlieferung aus der christlichen Antike oder Nachantike, und die bildende hatte eine Menge von Vorbildern aus dem Altertum unmittelbar zur Hand. Aber das Volksleben versank inmitten einer uralten Kultur unaufhaltsam der Barbarei, wie wir es heute an China sehen. Die Kraft des Griechentums war erschöpft und Byzanz verfiel wieder dem orientalischen Wesen. Schon bald nach Justinian war eine Stagnation eingetreten. Der Bilderstreit bewirkte wieder eine Gärung. Die Makedonen und Komnenen auf dem Thron erzielten glänzende politische Erfolge. Und die Kunst nahm an dem allgemeinen Aufschwung regen Anteil. So oft das griechische Selbstbewußtsein durch äußeren Erfolg gehoben wurde, sind auch in der Kunst die guten Überlieferungen lebendig geworden. Es ist zwar kein Dichter mehr aufgestanden wie Romanos der Melode und kein Kirchenlicht wie Basilius und Chrysostomus, aber doch hat die griechische Kirche noch gelehrte Theologen wie Germanos und Photios. Sie hat wie die lateinische ihre Scholastiker und Mystiker; und an die byzantinische Gelehrsamkeit hat beim Beginn der neuen Zeit im Abendland der Humanismus angeknüpft.

Die mittlere Periode der byzantinischen Kunstgeschichte beginnt mit der Regierung Basileios' I. Sie geht zu Ende mit der schmählichen Plünderung von Byzanz durch die fränkischen Kreuzfahrer (1204). Ihr Höhepunkt fällt in das 10. Jahrhundert.

Es ist das Schicksal der orientalischen Kirche, daß in ihr durch den Cäsaropapismus alles vertilgt wird, was ihr zum Salz werden könnte. Die orthodoxe

Frömmigkeit ist zum großen Teil ein christlich gefärbter Paganismus, eine Religion für Mönche, die auf Aberglauben beruht und in Äußerlichkeiten aufgeht. Allein was ihre Schwäche ist, die strenge Orthodoxie, der seit dem Bilderstreit allmächtige konservative Zug — das ist auch ihre Stärke. Diese Kirche hat den Untergang des Reiches und der Nation überdauert und sich mächtig ausgebreitet in der slavischen Welt. Ihre Kunst hat in der Knechtschaft und in der Fremde eine zähe Lebenskraft bewährt. Sie ist eben — namentlich die Bildkunst — in der orthodoxen Kirche eng mit der Liturgie verbunden. Ohne Entwicklung ist sie darum doch nicht geblieben.

Was das Verhältnis der griechischen Kunst des Mittelalters zur lateinischen betrifft — die orientalische Frage der Kunstgelehrten —, so kann nicht bestritten werden, daß jene dieser überlegen ist bis zum Wendepunkt des abendländischen Mittelalters, das ist im 13. Jahrhundert, und daß sie dieselbe vielfältig und nachhaltig beeinflußt hat. Die Kirchenspaltung hat ja den Verkehr nicht abgeschnitten. Weite Gebiete in Italien gehörten der griechischen Kirche an, griechische Klöster waren über die ganze Halbinsel zerstreut; und die religiöse Volkskunst der Griechen hat wie ihre Legendenpoesie viel weiter hinaus gewirkt, als der griechische Ritus galt. Unter ihrem Einfluß stand der hl. Franz, standen Dante und Giotto. Wir werden oftmals, auch in Frankreich und in Deutschland, von den Grenzländern ganz abgesehen, Einwirkungen des jenseitigen Kunstlebens gewahren, byzantinische Raumgedanken, orientalische — zum Teil allerdings auch von den Arabern entlehnte — Konstruktions- und Dekorationsformen, in Bildwerken griechische Ikonographie und griechischen Stil, byzantinische Techniken in der Malerei und vorzüglich im Kunstgewerbe; von den importierten Originalen nicht zu reden.

A. Baukunst.

1. Der Baustil.

Der Ritus der anatolisch-orthodoxen Kirche, wie sie sich offiziell nennt, fordert vom Kirchenbau heute noch ungefähr dasselbe wie im Mittelalter seit dem Bilderstreit, ja wie schon zur Zeit Justinians. Die Liturgie ist noch wesentlich die altkirchliche, mystisch-pompöse.

Ein Altarraum gegen Osten, zwischen zwei Sakristeien, mit direkter Verbindung untereinander. Im Altarraum steht der hl. Tisch, oft noch unter einem Kuppeldach, das von Säulchen getragen wird. Dahinter in der Apsis noch der bischöfliche Thron und Sitze für die Liturgen. In der nördlichen Sakristei steht der Rüsttisch, an welchem die Bereitung des hl. Mahls, die sogen. Proskomidie, vorgenommen wird. Die altkirchliche Schranke vor dem Presbyterium ist zum Wandverschlag*) angewachsen, der mit heiligen Bildern behängt ist, daher Ikonostasis, Bilderstand, genannt. Sie hat drei Thüren. Die mittlere, die sogen. Königsthür, ist für Laien im allgemeinen unzugänglich. Sie giebt in der Liturgie zu symbolischen Zeremonien Anlaß. Durch die linke Diakonenthür, vom Rüsttisch, kommt bei der Liturgie der Große Einzug mit den hl. Gaben. Vor der Bilderwand ist hie und da eine Chorbühne (Soleas). Hier stehen die Pulte mit den heiligen Bildern des Tages und die Lesepulte. Hier im Kirchenraum (Naos) nahmen auch die Sängerchöre Aufstellung. In den Klosterkirchen ziehen sich rings an den Wänden die Chorbänke für die Mönche herum, oft in zwei großen Seitennischen, welche Chöre genannt werden. Die Metropolitankirchen haben im Naos den Ambon, auf dem der Bischof seine Weihen u. dergl. vornimmt.**) Der Naos ist der Hauptraum, in welchem der öffentliche Teil des Gottesdienstes vor sich geht: das Gemeindegebet einschließlich des Chorgesangs, die Schriftlesungen und der

*) Die Wand hat gewöhnlich Zimmerhöhe, reicht aber zuweilen bis an das Gewölbe. Sie ist jetzt und wohl schon im Mittelalter meist aus Holz errichtet, oft mit durchbrochenen Schnitzereien. Es giebt aber auch gemauerte Wände oder offene Kolonnaden aus Stein (H. Lukas in Livadien, S. Marco in Venedig, H. Nikodemos in Athen).

**) Alte Beispiele: in S. Marco zu Venedig, Kalabach in Thessalien.

Bilderdienst. Dieser Gebetsraum ist womöglich überwölbt mit einer Kuppel; auch der Altarraum ist vorzugsweise überwölbt. Vor dem Naos liegt der Vorraum (Pronaos), der alte Narthex; er hat im Mittelalter und in neuerer Zeit an ritueller und architektonischer Bedeutung zugenommen. In der Raumsymbolik der Liturgie bedeutet er die Zeit vor Christus und die Welt außerhalb der Kirche: praktisch dient er oft als Weiberstand, denn die orientalische Kirche hält gern an der Trennung der Geschlechter fest. Hier fanden auch Ehrengräber Platz.

Die Emporen sind im Mittelalter abgekommen. Höchstens liegt noch über dem Narthex eine solche. Im Pronaos findet, wo die Baptisterien abgegangen, jetzt der Taufkessel Platz. Äußere, mehr oder weniger offene Vorhallen oder Vordächer haben rein praktischen Zweck.

Jede Kirche hat grundsätzlich nur einen Altar, und nur einmal des Tages soll daran das Meßopfer dargebracht werden. Daher die große Zahl und die Kleinheit der Kirchen: unter Umständen baut man ihrer mehrere neben- und sogar aneinander. Selbst Metropolitankirchen sind oft nicht größer als bei uns eine Kapelle.

Viele Gottesdienste finden bei Nacht statt, darum ist für Beleuchtung in allen Räumen reichlich gesorgt und die Symbolik des Lichtes im Gottesdienst verwertet. Der griechische Ritus ist ja von Hause aus, von der alten Kirche und der Synagoge her, sehr reich an wahrhaft

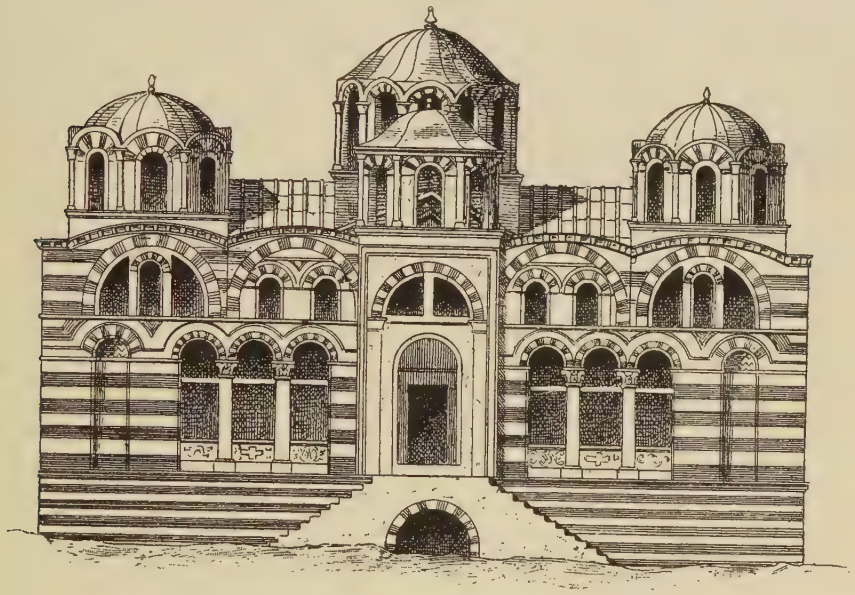


Abb. 129. Theotokos-Kirche in Konstantinopel. Westfront.

künstlerischen Zügen, mit seinen Wechselgesängen, Recitativen und Responsorien, seinen Umzügen und Schaustellungen und symbolischen Verrichtungen, ein großes mystisch-allegorisches Drama, das die ganze Heilsökonomie darstellt.

Musikinstrumente sind beim Gottesdienst verpönt. (Am Kaiserhof dagegen spielten Orgeln.) Glocken sind erst in neuerer Zeit aufgekommen, vornehmlich in Rußland, das sich rühmen kann, die größten Glocken und die größten Geläute zu besitzen. Übrigens werden die Glocken in den slavischen Ländern meist nur angeschlagen, nicht geläutet. Im Mittelalter und vielerorten heute noch werden die Zeichen durch Anschlagen von Schallbrettern oder Eisenbügeln gegeben.

Der Ritus läßt dem Kirchenbau Freiheit genug. Auf alle die berührten Raumglieder kann er verzichten, nur nicht auf die Absonderung des Altarraums durch die Bilderwand. Auch auf den Kuppelbau verzichtet er zuweilen im Gebiet des nationalslavischen Holzbaus. Es giebt Kirchen mit quadratischem und länglichem, mit einschiffigem oder dreischiffigem Naos, gewölbte und mit Balken eingedeckte. Das letzte ist doch nur ein Notbehelf. Die Regel ist seit dem 11. Jahrhundert die Naos-Kuppel zwischen vier Kreuzarmen mit axialen Tonnengewölben. Die vier Eckfelder sind dabei mit kleinen Kuppeln überdeckt. Früher, im 10. Jahrhundert, wurde die Kuppel um-

geben mit Kreuzgewölben, noch früher mit Tonnen. (Vorstufen des Schemas sind repräsentiert durch die Sophienkirche zu Thessalonich, die Klosterkirche zu Skripu, die Kirche am Kassaba in Lydien und die Nikolauskirche zu Myra.) Die beiden östlichen Eckräume können als Sakristei dienen. In der Regel sind aber besondere Sakristeikapellen angebaut, kleinere Nachbildungen der Altarkapelle, welche sie flankieren. Die Apsiden sind im Grundriß meist nach innen rund, nach außen fünfseitig.

Der Narthex oder Pronaos bekommt auch schließlich statt des Tonnengewölbs und der Kreuzgewölbe eine Kuppelreihe mit mehr oder weniger entwickelten Laternen. Manchmal legt sich vor ihn noch eine offene Vorhalle mit Bogenstellungen. Manchmal auch trägt der Narthex eine Empore. Seitenemporen im Naos sind selten (H. Lukas, Mistra, Trapezunt). So wird das Raumbild freier und schlanker.

Die bedeutsamste Neuerung des mittelbyzantinischen Baustils gegenüber dem altbyzantinischen bezieht sich eben auf den Aufbau der Kuppeln. Der von den Fensterrahmen gebildete Cylinder oder das polygone Prisma wächst turmartig in die Höhe und wird zierlich gegliedert mit Blendarkaden und Ecksäulchen. Das ist der sogen. Tambour oder die Trommel. Die Fenster freilich werden je höher um so schmäler, schließlich werden sie bei Nebenkuppeln auch wieder zu Blenden. Beim Kuppelturm des Mittelalters ist offenbar der Turm wichtiger als die Kuppel. Die Kuppel ist mehr als Laterne denn als Decke aufgefaßt. Für die äußere Betrachtung verschwindet die flache Kuppel vollends hinter ihrem Unterbau. In der Silhouette vermißt das Auge eine Zuspitzung, zur Vermittlung mit der Luft, wie man wohl sagt.

Die Mauer- und Wölbetechnik ist im großen Ganzen stets dieselbe wie zur Zeit Justinians. Die Kuppeln und Gewölbe sind echte elastische Gewölbe aus Backsteinen oder Tuffsteinen — im Gegensatz zu den römischen Pseudogewölben aus einer Masse von Mörtelgußwerk. Die Byzantiner verstehen alle ihre Gewölbe aus freier Hand, ohne Unterschalung mit Holz, zu konstruieren. Diese Gewölbarten sind: die Tonne, das Kreuzgewölbe und eine kuppelähnliche Abart desselben, die sogen. Hängekuppel, endlich die Kuppel. Die hemisphärische Kuppel ist aus konzentrischen Ringschichten konstruiert, mit Eckzwickeln von verschiedener Konstruktion. Auch die polygone Kuppel (das sogen. Klostergewölbe) und die melonenförmige kommen vor. Die Eckzwickel sind konstruiert als sphärische Dreiecke, Teile des kuppelähnlichen Kreuzgewölbes (der dem Grundviereck umbeschriebenen Halbkugel) oder als sogen. Trompen (kleine Halbkuppeln, genauer diagonale Halbsektionen des kuppelartigen Kreuzgewölbes).

Die Mauern sind massiv von Backstein ausgeführt, doch oft mit eingelegten Balken. Sie sind so leicht als möglich gehalten vermöge einer Gliederung in tragende und füllende Abschnitte. Zur Verringerung der Mauerstärke dienen Nischen, runde innen, außen flache vorherrschend, und ein System von blinden Arkaden. Die Gurtbögen sind rund und regelmäßig überhöht, gestelzt. Die Mauerbögen folgen oft der arabischen Hufeisenform.*) In den Arkaden hat man gern die Zugbalken stehen gelassen. Reizvoll ist das auch unserer romanischen Architektur so geläufige Motiv der Bogenkoppelung mit eingestellten Trennungssäulchen; es empfiehlt sich für solche Maueröffnungen und Arkaden, welche unverschlossen bleiben. Als Fensterverschluß dienen auch im Mittelalter noch durchbrochene Steinplatten.

Die Säule wird wie in der mittelalterlichen Baukunst des Abendlandes willkürlich gestreckt, wird zum Stabglied. Wandsäulen werden gern zu zweien unter

*) Die Hufeisenform des Bogens, so willkürlich sie erscheint, verdankt ihren Ursprung wahrscheinlich einem technischen Behelf, wie Choisy gezeigt hat. Die Einbiegungen unten sind ursprünglich Ausfüllungen von Mauerabsätzen, auf welchen der hölzerne Lehrbogen ruhte.

einem Kämpferstein verkoppelt, auch in zwei Geschossen aufeinandergestellt (beides in der Nea Mone auf Chios und an S. Marco zu Venedig). Die Kapitelle haben in der Makedonenzeit oft eine ganz schmucklose Form, z. B. die der umgekehrten, abgestumpften Pyramide oder auch noch die des korbähnlich nach unten abgerundeten Würfels. Der Kämpferaufsatz ist dabei entbehrlich. Später sucht man wieder den schlanken klassischen Blätterkelch nachzubilden. Übrigens hat man im Mittelalter unbefangen die verschiedensten Kapitelle, wie sie just zu haben waren, nebeneinander versetzt.

Was das Hauptproblem der byzantinischen Baukunst, die Einsetzung der runden Kuppel in die viereckige Umfassung betrifft, so liegen zwei Lösungen vor: entweder sind die vier Eckzwickel als sphärische Dreiecke konstruiert, die auf vier Stützensäulen ruhen, oder als Trompen, deren Fußpunkte noch besondere Unterstützung durch eingestellte Pfeiler fordern. Es entsteht im zweiten Fall ein Kranz von zwölf Pfeilern, je drei an jeder Ecke zusammengefaßt durch das Trompengewölbchen. Die acht eingestellten Pfeiler sind die eigentlichen Träger, die vier Eckpfeiler wirken als Strebepfeiler (wie in S. Lorenzo zu Mailand).

Beispiele für die erste Lösung, welche seit der Komnenenzeit zum Normalschema gehört, sind die Chora, die Theotokoskirche und die beiden Kirchen des Pantokratorklosters zu Konstantinopel, die Klosterkirchen auf dem Athos, die Bardiaskirche zu Thessalonich, die Kapnikareia und andere Kirchen zu Athen. Das Prototyp ist wahrscheinlich die Neue Kirche Basileios' zu Byzanz gewesen. Zu dieser Kuppelanlage gehört das Tonnenkreuz.

Beispiele der zweiten Lösung, die vielleicht schon im 10. Jahrhundert verbreitet war, sind die Klosterkirchen von Hosios Lukas am Parnaß und Daphne bei Athen, H. Nikodemos in Athen und H. Theodoros zu Mistra. (Eine Vereinfachung, Kombination mit einschiffiger Anlage, in der Nea Mone auf Chios.) Die Seitenräume sind dabei bedeckt mit Kreuzgewölben.

Es ist ein Grundsatz der byzantinischen Architektur, alle Widerlager (Strebemauern und -pfeiler) in die Umfassung hereinzuziehen und zur Gewinnung von Nebenräumen auszunützen; ganz im Gegensatz zum gotischen Strebesystem. Das giebt dem Innenbau den Charakter sicherer Ruhe — wiederum im Gegensatz zu unserer Gotik. Der Beschauer ist in seinem statischen Gefühl beruhigt, weil er überall die Stütze wahrnimmt. Nach außen allerdings wird oft nur durch die Kuppeln die Raumgliederung deutlich. Trotz den Nebenräumen ist aber das innere Raumbild ein einheitliches dank den klar abgestuften und einfachen, auf runde Maßzahlen und regelmäßige stereometrische Gebilde (Würfel, Cylinder und Halbkugel) zurückgeführten Verhältnissen. Echt orientalisch, durch ein südliches Klima ermöglicht, ist der Verzicht auf Dachstühle über den Gewölben. Die Ziegel liegen unmittelbar auf den Gewölb- und Kuppelrücken, die also mit ihren Rundungen nach außen hervortreten und runde Abschlüsse der Stirnmauern bedingen. Diesen Rundgiebeln der Umfassungswände entsprechen am Fuß der Kuppelrundung die Deckbögen des Fensterkranzes. Seit dem späteren Mittelalter werden doch die meisten Wölbungen und Kuppeln entweder mit Dachstühlen bedeckt oder mit Blechhauben von geschweiftem Umriß.

Zur farbigen Dekoration der äußeren Mauerflächen dient Vertäfelung mit Marmor oder Schichtenwechsel zwischen Hausteinquadern und Ziegelbändern oder zwischen gelbem und rotem Backstein. Nicht selten sind Platten mit Flachbildwerk eingelassen oder buntglasierte Verblendziegel. Auch die Fugen wirken mit, die hie und da mit farbigem Putz ausgestrichen sein sollen. Die Gesimse, meist Kranzgesimse, die den Stirnbögen der Gewölbe folgen, sind ohne besonderen Aufwand wirkungsvoll aus Backsteinen im Rohbau zusammengesetzt. An malerischen Kontrasten fehlt es der mittelbyzantinischen Außenarchitektur gewiß nicht. Die Bogenstirnen über den Maueröffnungen sind meist durch eine Leiste oben eingefaßt.

Innen sind die Wände und Wölbungen glatt, nicht einmal durch Gesimse und Gurten unterbrochen. Sie sind auf Marmorvertäfelung und Mosaikverkleidung oder auf Verputz mit Malerei berechnet. Die Malerei, durchaus figürlich, nimmt im Maßstab keine Rücksicht auf die Raumverhältnisse. Für die Wahl der Gegenstände besteht ein Kanon, der durchaus auf die rituelle Bedeutung der Räume Bezug nimmt.

Die hochbyzantinische Kirchenbauweise verhält sich zur altbyzantinischen in Hinsicht auf den Aufbau ähnlich wie bei uns der frühgotische zum romanischen Gewölbebaustil. Die Massen sind verringert und aufgelöst, die Verhältnisse ins Schlanke übersetzt. Man spürt denselben lebensfrohen ritterlichen Geist wie in der arabischen und nach den Kreuzzügen in der fränkischen Kunst. Die Architektur ist malerischer, romantischer geworden als zur Zeit Justinians, da noch die römische Gravität nachwirkte, und von der Nüchternheit der Architektur nach Justinian sticht der neue Baugeist noch stärker ab. Er hat etwas Weltliches, und es scheint auch, daß er wirklich im Palastbau zuerst sich bethätigt habe; am Sommerpalast Bryos des bilderfeindlichen, vom Geist des Islam angehauchten Kaisers Theophilos, dessen Vorbild wohl in Bagdad stand. Wenn dann Basileios diesen Stil auf seine kirchlichen Bauwerke, seine umfassenden Restaurationen und Neubauten, wie namentlich die Neue Kirche (Nea) seines Palastes übertrug, so geschah es gewiß nicht aus Gleichgültigkeit gegen die kirchliche Überlieferung. Das höfische Zeremoniell war selbst halb religiös. Und jede Zeit lebendigen Kunstschaffens sucht ja das Heilige eben in dem allerschönsten Stil zu fassen, nicht in einem besonderen, altertümlichen. Die Phantasie hat sich damals vom Erhabenen zum Anmutigen gewandt und in leichtem, luftigem Aufbau, reichen Gliederungen, zierlichen und mannigfachen Formen neue Reize aufgesucht. Unverkennbar ist in der äußeren Erscheinung der orientalischen Kirchengebäude das Streben nach malerischen Kontrastwirkungen. Das flimmernde Licht, der tiefblaue Himmel und das dunkle Grün des Orients thun dann noch das Beste dazu, daß die buntgestreiften Mauern und die metallbelegten Kuppeln der Kirchlein heiter in die Welt hinaus schimmern.

Im Innern herrscht dagegen ein geheimnisvolles Halbdunkel, das nicht nur dem Schattenbedürfnis der Orientalen entspricht, sondern auch der Mystik des Kultus und der Andachtsvorstellungen. Trüber Ampelschein läßt die heiligen Bilder und Gefäße mehr nur ahnen als erblicken. Gold und Silber schimmert an den Wänden und Geräten, eine düstere und drückende Pracht. Die ganze Stimmung dieser Innenräume sticht bezeichnend genug von der freien Weite und freudigen Helle der altkirchlichen Basiliken und selbst noch der justinianischen Sophienkirche ab. Die Gottheit, der die Byzantiner im verschlossenen Allerheiligsten opfern lassen, ist den dunklen Naturmächten verwandt, vor denen die Völker Asiens in der Vorzeit zitterten.

Zentrale Planformen behaupten sich im Mittelalter an den Baptisterien.

Glockentürme kommen wohl im späteren Mittelalter vor, z. B. in Trapezunt, auf dem Athos, bei der Nea Mone auf Chios (1512), doch meist als besondere Nebenbauten und bloße Nutzbauten ohne architektonische Durchbildung. In den slavischen Ländern sind es oft Holzkonstruktionen, gewöhnlich von der Form einer abgestumpften Pyramide mit flachem Zeltdach. Oder bloße im Freien aufgestellte Glockenstühle. Manchmal dient der Oberstock des Narthex als Glockenstube. Oder ein gemauerter Glockenstuhl auf dem Vordergiebel, so in Griechenland nach italienischer Sitte.

Für die Klosteranlagen scheinen feste Regeln im 10. Jahrhundert aufgekommen zu sein. Die Kirche ist im Orient stets frei in den Klosterhof hineingestellt, welchen die Wohngebäude bilden. Der Kirche gegenüber steht ebenfalls frei im Hof der kapellenartige Speisesaal, und zwischen beiden das Weihbrunnentempelchen (Abb. 130). Rings um den Hof läuft eine Arkadengalerie oder ihrer mehrere übereinander, oder ein vorgekragter Laufgang oben. Sie und allerlei sonstige Ausbauten, Erker und Balkone geben dem Hof oft ein sehr malerisches, altertümliches Aussehen. Die einsam gelegenen Klöster sind durchweg befestigt mit Ringmauern und Türmen; und die Bergklöster auf dem Athos, in Thessalien — namentlich die Meteora — wett-

eifern in romantischer Erscheinung mit unseren Burgen. Die griechischen Klöster zeigen, wie es scheint, überall am Sinai und Toten Meer dasselbe Bild wie auf dem Athos, und die slavischen Klöster wiederum dasselbe wie die griechischen. Alle folgen ja auch derselben Regel des heiligen Basilius.

Außer den eigentlichen Klöstern mit gemeinsamem Leben giebt es neuerdings auch solche, deren Insassen in gesonderten Haushalten leben, und seit alter Zeit schon, im Anschluß an die ersteren, Einsiedeleien und Mönchsdörfer (Skiten), deren Bewohner aus den Klöstern abgeordnet sind zu Ackerbauzwecken. Sie bewohnen Einzelhäuschen, deren jedes seine Hauskapelle hat. Diese Dörfer haben wieder ihre eigenen Kirchen. Auch die Kapellen, deren es innerhalb wie außerhalb der Klöster eine Menge giebt, sind wie kleine Kirchen in einen Betraum — womöglich mit Kuppel — und einen Altarraum mit drei Nischen eingeteilt. Die Friedhofkapellen enthalten in einem Kellergeschoß die gesammelten Gebeine aus den Gräbern. Sogar zu oberst in den Türmen werden gern Kapellen eingerichtet.

Abb. 130. Klosterhof in Chilandari auf dem Athos.

2. Baudenkmäler.

Die Denkmäler des Christentums im Orient sind noch wenig erforscht. Im folgenden werden einige Bauwerke aufgeführt, von denen Aufnahmen oder Beschreibungen vorliegen; ihre chronologische Reihenfolge ist unsicher.

Aus der Zeit des Kaisers Basileios I. haben wir nur einen inschriftlich datierten Bau, die Klosterkirche zu Skripu (Orchomenos) in Böotien (874). Sie ist kreuzförmig mit wenig ausspringenden Flügeln. Vierungskuppel auf niederem Fensterkranz. Auf den Seitenschiffen und dem Narther Tonnengewölbe. — Cylinderkirchen ohne Kuppel sind nicht selten.

Auf das 10. Jahrhundert darf vielleicht das sogen. Protaton zu Karyais, die Mutterkirche der Athosklöster, zurückgeführt werden. Sie hat gar keine Kuppel, sondern Holzdecken, und gleicht halb einer byzantinischen Kreuzkirche, halb einer kurzen Basilika. Der Typus der Athoskirchen, ähnlich dem der Komnenenzeit in Byzanz, nur noch bereichert durch die Querapsiden, geht auf das 10. oder doch das 11. Jahrhundert zurück. Es ist der eigentliche Kanon des griechischen Kirchenbaus im Mittelalter. Frühe Beispiele: Batopaidi, Laura, Iberon. Aber noch im 16. Jahrhundert wurde dieser Typus unverändert befolgt, z. B. in Dionysiu. Der Fortschritt besteht, wie Docheiariu, gleichfalls aus dem 16. Jahrhundert, zeigt, in einer Steigerung aller Verhältnisse nach der Höhe und in der größeren Ausdehnung des Pronaos. Dasselbe zeigt sich in allen anderen Landgebieten des griechischen und slavischen Kirchenbaus.

In Thessalonich ist die Theotokoskirche, 1028 erbaut durch einen Christophoros (sonst Bardiaskirche genannt), ein altertümliches Beispiel des Normaltypus. Sie hat auf den Ecken Nebenkuppeln mit blinden Laternen. Die Eliaskirche daselbst vom Jahre 1012 ist einschiffig. Naos im Dreikonchengrundriß, der sonst nur noch in Armenien, später mit Vor-

liebe in den slavischen Donauländern zu Grunde gelegt ist: der geräumige Pronaos als vierstäuliger mit Kreuzgewölben bedeckter Hof. Die Apostelkirche ebendaselbst ist offenbar beträchtlich jünger. Auf die Spätzeit deuten die zierlich gegliederten Kuppeltürmchen und das Ziegelmosaik unter den Gesimsen der Apsiden, Vorläufer der südslavischen Mauerdekoration.

Die Kirche des Klosters Nea Mone auf Chios ist 1042—56 erbaut durch kaiserliche Werkleute und mit Marmor aus Byzanz ausgestattet: der Kuppelraum ist hier einschiffig und die Kuppel ruht mittelst Tragbögen und Trompen auf acht Mauerpfeilern. Die Kuppel ist 1881 eingestürzt, ihre Weite betrug nicht ganz 8 m. Außerdem hat dieser Bau schon sechs Nebenkuppeln über den Sakristeien und dem Narther. Dem 11. (oder 10.) Jahrhundert entstammen auch die Kirchen der Klöster Hosios Lukas in Livadia, zwischen dem Parnaß und dem Helikon (angeblich 920—974 erbaut), und Daphne bei Athen. Beide haben die Vierungskuppel mit Trompen auf 12 Pfeilern in quadratischer Umfassung; in den Nebenräumen Kreuzgewölbe. H. Lukas hat vor der Hauptapsis eine kleine Kuppel. Hier sind auch ausnahmsweise noch Emporen. Die Kirche des Klosters Kynegu am Hymettos ist datiert 975, noch nicht veröffentlicht.

In Byzanz selbst ist die Theotokoskirche das Hauptbeispiel des mittelalterlichen Stils. Sie ist aber nicht datiert und auch nicht einheitlich. Malerisch wirken die beiden Fassaden. Die vordere durch das doppelte Bogensystem der Vorhalle mit der Verschiebung der Achsen (Abb. 129). Die hintere durch die Auflösung der Hauptapsis in eine offene Fensterarkatur. Hier findet man Mauerschlitze zur Andeutung der eingebauten Nebenapsiden. — Datiert ist (1136) die Kirche des vormaligen Klosters Pantokratoros in der Stadt. Es ist ein Drillingsbau. In der Mitte eine einschiffige Kapelle, zum hl. Michael, mit zwei Kuppeln, die als kaiserliche Grablege diente, rechts und links je eine Kirche vom Normaltypus, dem Pantokrator und der Panagia geweiht und bestimmt zum öffentlichen und zum klösterlichen Gottesdienst. — Eine Pantepoptes- und eine Pammakaristos-Kirche werden dem 11. Jahrhundert zugeschrieben. Von der Kirche des Klosters Monetes Choras (Moschee Kahrieh-Dschami) weiß man, daß sie im 13. Jahrhundert vergrößert wurde. Von einigen mittelalterlichen Kirchen, welche in Moscheen umgewandelt wurden, ist der christliche Titel nicht überliefert.

Die Spätzeit ist vertreten in Athen, Vurkano, Mistra, Trapezunt. Das alte Katholikon zu Athen, unter fränkischer Herrschaft 1223 erbaut, gleicht äußerlich einer romanischen Kapelle, die in Italien oder der Provence stehen könnte, wenn man von der Laternenkuppel absieht. Die Wände außen verkleidet mit Marmorplatten und eingelassenen Reliefbildern antiker und mittelalterlicher Herkunft. Die Gewölbe bedeckt von einem Kreuzdach und Pultdächern mit entsprechenden Giebeln und Halbgiebeln. Die Apostelkirche ebendaselbst ist ausgezeichnet durch originellen Grundriß und hochschlanken Aufbau. Es sind oder waren ursprünglich nicht nur die Seiten des den Kuppelraum umfassenden Quadrats zu Apsiden ausgerundet, sondern auch die Ecken, die somit einen Apsidenkranz bilden und zugleich die Kreuzgestalt hervortreten lassen. Auf dem mit Tonnen überwölbten Kreuz ruht die Laternenkuppel. — Mistra bei Sparta, ein „byzantinisches Pompeji", ist eine von den Franken angelegte Bergfestung mit mehreren Kirchen, welche die Byzantiner nach 1300 erbaut haben.

Die Kirchen von Trapezunt aus der Zeit des dortigen Filialreichs weichen schon erheblich von dem byzantinischen Typus ab. Naos und Pronaos sind in die Länge gedehnt, die Seitenräume mit Tonnengewölben bedeckt wie in Armenien (doch auch schon in Skripu) und alle Wölbungen einschließlich der Kuppeln mit Dächern versehen. Am Portal der Hauptkirche finden sich Mauerbilder — biblische Geschichten und Heiligenbilder —, welche an die romanische Steinmetzenkunst der Lombardei erinnern. Abendländischer Einfluß mag hier durch die Genuesen vermittelt sein.

Von den byzantinischen Bauwerken auf italienischem Boden ist die Cattolica zu Stilo zu nennen. Die Architektur der Normannen in Sizilien ist mehr arabisch als byzantinisch. Griechisch ist das rituelle Schema: der dreiteilige Altarraum und der hohe Naos davor; der Pronaos ist zum Basilikaschiff geworden. Griechisch ist auch zumeist die ikonographische Dekoration. Die sogen. Martorana zu Palermo hat rein griechischen, nur verkürzten Grundriß.

Auf italienischem Boden steht dasjenige Baudenkmal, das heute den mächtigsten Eindruck von der kirchlichen Kunst des griechischen Mittelalters gewährt, obwohl es kein griechisches Original ist: die Markuskirche in Venedig (Abb. 131. 132).

Im Jahr 828 wurden die Reliquien des hl. Markus aus Alexandrien nach Venedig gebracht. Zu ihrer Unterbringung ist von der Herzogsfamilie die Kirche gegründet worden. Nach einem Brand im Jahr 976, der Burg und Hofkirche zerstört haben soll, ist, wie es scheint, doch nur eine Wiederherstellung erfolgt. Die heutige Anlage stammt vom Umbau des Dogen Domenico Contarini, nach 1050; ein Denkmal der gregorianischen Bewegung in der lateinischen Kirche und zugleich der venezianischen Politik, des Anschlusses an Byzanz. Im Jahr 1094 fand die Einweihung statt. Der Bau ist eine Nachbildung der justinianischen Apostelkirche in Konstantinopel, der alten Grabkirche der griechischen Kaiser. Die ältere Kirche wird eine gewöhnliche Säulenbasilika gewesen sein. Säulen, Kapitelle, Schranken, Thüreinfassungen von ihr sind im

neuen Bau wieder verwendet. Aus dem 10. Jahrhundert stammt der Hauptteil der Krypta. Die kreuzförmige Kuppelkirche des 11. Jahrhunderts erschien nach außen als ein Backsteinrohbau von byzantinischen Grundformen, mit untermischten lombardisch-romanischen Einzelformen. Die Wände waren durch Nischen belebt und nach oben mit vorgesetzten Arkaden auf Säulchen und Kragsteinen abgeschlossen, das Motiv der Fassadendekoration am Dom zu Pisa. An der Ostseite ist dieser Backsteinrohbau noch erhalten; ähnlich (nur einfacher) wie am Dom von Murano.

Die Ausstattung mit Marmorvertäfelung und Mosaik wurde wohl erst nach der Eroberung von Konstantinopel 1204 auf das Ganze, auch das Äußere ausgedehnt. Um 1300 wird die Fassade dieser Ausschmückung zulieb verändert worden sein. Im 15. Jahrhundert kamen die Kuppeldächer und der gotische Aufputz hinzu. Damals wurden die großen Portalnischen der Fassade mit den dichtgedrängten Säulen, Beutestücken aus dem Orient, besetzt, die so gut venezianisch an Pfahlroste gemahnen.

Es ist ein kreuzförmiger Fünfkuppelbau. Die Tragpfeiler sind kreuzförmig durchbrochen, d. h. sie bestehen je aus vier Pfeilern, die in zwei Geschossen durch Kuppelgewölbe vereinigt sind. So entstehen unter den Tragbögen zusammenhängende schmale Seitenschiffe. Säulengetragene Brücken, Brüstungsgänge vertreten die Emporen, deren Arkaden in dem Musterbau

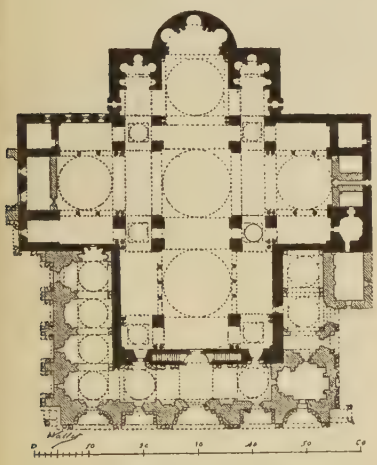


Abb. 131. Grundriß des Doms S. Marco in Venedig.

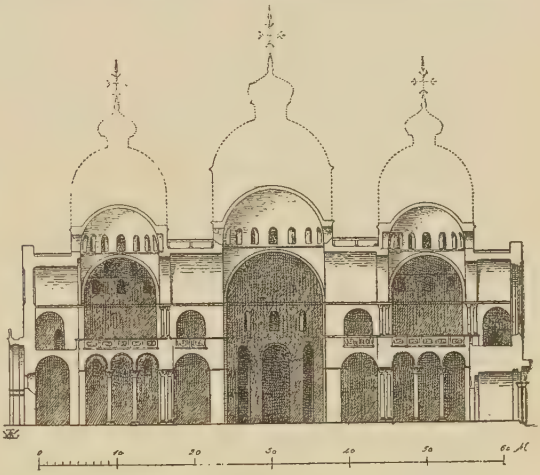


Abb. 132. Querschnitt des Doms S. Marco in Venedig.

zu Byzanz die Fensterwand trugen; hier ist sie hinausgerückt. Das Sanktuarium ist an S. Marco ursprünglich ganz in griechischer Weise angelegt: Apsis und Altarraum zwischen zwei Pastophorien. Heute noch ist es durch eine Kolonnade gegen das Schiff hin abgeschlossen. Der Narthex war auch an den beiden Seitenwänden des Vorderschiffs hin fortgeführt. Griechischem Ritus entspricht das, was von der alten Einrichtung vorhanden ist, so die Ambonen. Das Gehäus des vormaligen Taufbrunnens ist heute als Ciborium über einem Nebenaltar aufgestellt. In der Krypta ist die altertümlich interessante Konfession samt anstoßendem Altar aus dem 10. oder 11. Jahrhundert unversehrt. Vom ersten Bau rührt endlich das gewaltige Ciborium des Hauptaltars wenigstens in gewissen Teilen her. (Die Säulenschäfte derselben mit ihren biblischen Reliefbildern werden dem 6. Jahrhundert zugeschrieben.)

Ein schöpferisches Meisterwerk ist der Bau von S. Marco wohl nicht gewesen. Da aber das Urbild uns verloren ist, darf er freilich als „unerreichte Schöpfung der Kunst" gelten. Es ist nicht zu viel gesagt, „daß das Feierliche des Gotteshauses wohl in keinem andern Tempel mehr in dieser Sprache ertönt". Die Kuppeln erzeugen im Innern einen gewaltigen Rhythmus von Raum, Form und Licht, dem die Einfachheit, ja Dürftigkeit der Formen nur zu gute kommt. Denn die durchgehenden Säulenreihen heben die gewaltigen Bogenspannungen erst recht hervor und gewähren geheimnisvolle Durchblicke in die Seitenräume, die sich so viel weiter auszudehnen scheinen, als in Wirklichkeit der Fall ist. Dazu kommt die ernste und gediegene Pracht der Ausstattung, insbesondere der Goldgrundmosaiken, deren Reflex die Kontraste der Beleuchtung noch vermehrt. Die Welt hat keinen malerischeren Innenraum.

Das Äußere ist als Denkmal der venezianischen Geschichte zu betrachten, nicht als architektonisches Kunstwerk. „Herrlich ist der Orient übers Mittelmeer geschwommen." Durch den gotischen Aufputz ist der Bau echt venezianisch und noch phantastischer geworden. Kapitelle aus allen Jahrhunderten byzantinischer Kunst, Beutestücke aus allen Ländern des ehemaligen Weltreichs der Romäer sind verwendet, Marmorbilder mannigfachen Inhalts überall in die Wände eingelassen.

Mit seiner Kreuzform und seiner Kuppelarchitektur hat S. Marco seinerseits wiederholt Schule gemacht, nicht nur im Venezianischen — in Venedig selbst, in Padua u. a. O. — sondern sogar fern im Perigord, wo die Nachahmung seines Kuppelsystems der Keim einer weittragenden Entwicklung geworden ist.

3. Barbarische Ausläufer.

a. Koptische und abessynische Kirchenbauten.

Die Kunst der ägyptischen Christen (nestorianischen Bekenntnisses), wie sie sich unter der arabischen Herrschaft im Mittelalter kümmerlich erhalten hat, ist schon von der altchristlichen oder frühbyzantinischen ausgegangen. Sie ist bisher wenig beachtet worden, so daß sich nicht viel darüber sagen läßt. Es werden Basiliken, zu Deïr-abu-Faneh, geschildert, welche im Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, in den Seitenschiffen mit halben solchen bedeckt sind, so daß das erstere von den letzteren unterstützt wird, und des Lichtgadens entbehren. Das Ornament z. B. an geschnitzten Ikonostasen ist meist dem arabischen gleich.

Abessynien hat Höhlenkirchen, welche, wie man annimmt, die Rotunde und den Langbau am hl. Grab zu Jerusalem nachahmen sollen, und runde Freibauten, welche, nur mit Strohdächern bedeckt, doch mit ihrer konzentrischen Einteilung und ihrem zentralen Altar auf die Wallfahrtsheiligtümer im hl. Land zurückzugehen scheinen.

b. Armenischer Kirchenbaustil.

Die armenische Kirche ist von der orthodoxen durch ihr monophysitisches Bekenntnis getrennt. Sie hat alte Beziehungen zur syrischen Kirche. Der armenische Kirchenbaustil erscheint denn auch in mancher Hinsicht als eine Fortsetzung der altchristlichen Architektur Syriens. Wie diese ist er auf reine Hausteinkonstruktion zugeschnitten und weiter auf durchgeführten Gewölbebau. Das Planschema ist dem griechischen der Makedonenzeit nahe verwandt. Byzantinisch ist auch die Konstruktion der Gewölbezwickel als sphärischer Dreiecke. Anderes in Konstruktion und Dekoration geht wohl auf die persisch-arabische Architektur von Bagdad zurück. Die Blüte der armenischen Baukunst währt vom 10. bis ins 12. Jahrhundert. Hauptwerke sind die Metropolitankirchen in Ani (Abb. 133), der von den Seldschucken 1064 zerstörten Fürstenstadt, deren Ruinen als armenisches Pompeji gerühmt werden, im Kloster Etschmiazin und in Kutaïs. Die letztgenannte geht am weitesten in orientalischen Barockformen. Aufnahmen liegen ferner vor von Usunlar, Samthavis u. s. w.

Die armenischen Kirchen bilden regelmäßig ein längliches Viereck, aus welchem sich in Kreuzform ein Mittelschiff erhebt und über dessen Mitte wiederum ein Kuppelturm. Die Chorapsis samt den Sakristeiapsiden und die Kreuzarme sind nach außen meist nur angedeutet durch Einschnitte in der Mauer, welche die Polygonschrägen andeuten. In Etschmiazin dagegen springen der Altarraum und die Kreuzarme als Apsiden vor mit fünfseitiger Außenwand. Die Innenräume werden geschildert als düster und unübersichtlich wegen der massigen Mauern und Stützpfeiler. Die Kuppel ist in der Regel konstruiert als Hohlkegel, nicht als Halbkugel, getragen von rundem Tambour mit schmalen Fensteröffnungen, von sphärischen Dreieckzwickeln und zugespitzten Tragbögen. Die Kreuzarme sind bedeckt von Spitztonnengewölben mit Quergurten von wulstartiger Bildung; die Seitenschiffe mit halben oder ganzen Tonnen, die den Schub der mittleren Gewölbe regelrecht auffangen, aber für Oberlichter keinen

Platz lassen; ein System, das sich auch in koptischen Basiliken und im romanischen Kirchenbau von Frankreich findet. Der Aufbau der armenischen Basiliken ist sehr schlank, wozu wesentlich der Spitzbogen beiträgt, der auch für die Scheidbögen angenommen ist. Der Spitzbogen erklärt sich in der orientalischen Baukunst wohl als eine Umsetzung des altpersischen Parabelbogens aus dem Backsteinmäßigen in den Hausteinschnitt. Die Stützpfeiler sind, wie schon in Syrien und dann in gewissen romanischen Baustilen, besetzt mit Pilastervorlagen, die den Scheid- und Gurtbögen entsprechen; manchmal auch mit gestreckten Falzsäulchen, Rundstäben, deren Knauf und Basis aus Ringwulsten — wie auf der Drehbank — geformt und mit Kerbschnittmustern verziert sind. Die Wände sind ganz glatt, auf Malerei berechnet, nicht einmal durch Gesimse abgegrenzt.

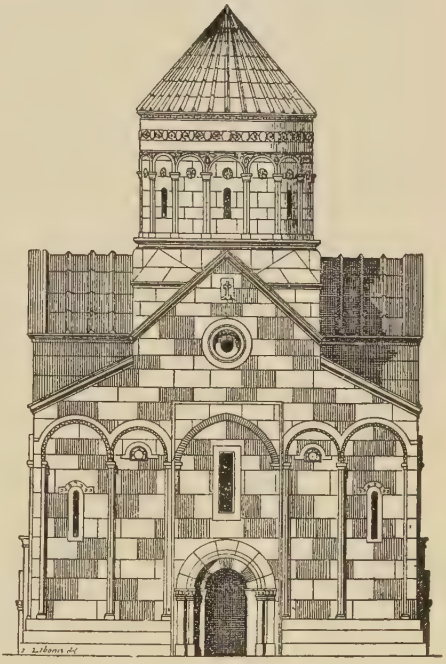


Abb. 133. Kathedrale von Ani.

Außen läuft ringsum ein breiter Sockel von drei Treppenstufen. Die Pforten ähnlich unseren romanischen, mit Säulchen an den abgetreppten Wangen. Die Mauerflächen sind belebt durch Blendarkaden mit zarten Wandsäulchen, auch durch Schichtenwechsel von grauem und weißem Stein (Ani u. s. w.), alles wie an gleichzeitigen Basiliken zu Pisa, nur daß hier in Armenien neben dem Rundbogen auch schon der arabische Hufeisenbogen und der Spitzbogen beliebt sind. Oder durch Bandleisten, welche unseren abendländischen Lisenen entsprechen; sie umrahmen die Wandfelder und die Fensteröffnungen und verschlingen sich wie aufgenähte Borten an einem Gewand zu aufdringlich großen Schleifen, Rauten und Kreuzknoten, eine Weiterbildung des syrischen Bandwerks. Manchmal sind sie auch besetzt mit arabeskem Blätterornament. Die Gesimse schwach ausladend und in schwunglosen Linien profiliert. Die Dachungen, welche oft aus Steinziegeln bestehen und ohne Zwischenraum auf den Gewölbrücken liegen, geben den Gebäuden den Charakter abendländischer Kreuzbasiliken. Der Gesamteindruck wird doch bezeichnet als nüchtern und marklos, ungeachtet der gediegenen, fast eleganten Durchbildung.

Die Kirche zu Pitzunda gleicht mehr als die übrigen noch einem byzantinischen Bau des Normaltypus. Sie ist kürzer als sonst die armenischen Kuppelkirchen, hat drei Ostapsiden, einen Narthex — der sonst in Armenien fehlt — mit Empore für die Frauen, Mauerwerk mit Schichtenwechsel von Hau- und Backsteinen.

Unter den Baptisterien und Mausoleen sind solche von eigenartiger Form und Konstruktion, namentlich eine Grabkapelle zu Achpat, deren Gewölbe mit Gurtbögennetz und Laterne an den Mirab der Moschee zu Cordova erinnert und den Kuppelsubstruktionen der moldauisch-byzantinischen Kirchenbaukunst, aber auch gewissen hochmodernen Erfindungen vorgreift. — Eine Kapelle zu Ani hat einen Kranz von acht Rundnischen und auf dem eingezogenen Tambour ein entsprechend gefaltetes Kegeldach.

Die armenische Bauweise hat sich weit hinaus ins heutige Südrußland verbreitet.

c. Slavisch-byzantinische Architektur in den Donauländern.

Serbien besitzt aus dem Mittelalter einige Kirchenbauten, meist klösterliche, die ein anziehendes Gemisch von byzantinischen und romanischen Elementen darstellen. Wahrscheinlich sind die letzteren auf lombardische oder deutsche Werkleute aus Dalmatien oder Ungarn zurückzuführen, die Entwürfe auf griechische Schule, vielleicht auf Mönche vom Athos. Der Grundriß ist auch hier meist in die Länge gezogen, besonders in dem nie fehlenden Narther. Einschiffige Anlage ist vorherrschend, die Kuppel ruht dann seitlich auf Wandpfeilern. Dazu runde oder spitzbogige Tonnengewölbe. An den Seiten des Kuppelraums legt sich oft, wie bei den Athoskirchen, je eine Chorapsis an. Glockenstuben auf dem Narther oder abgesonderte Glockentürme bekunden den Einfluß abendländischer Sitte. Orientalisch ist die ausgemeißelte Flachdekoration an Pforten, Fenstern, Säulen; arabeskes Linienspiel und Blattwerk neben romanischen Rankengewinden. Romanische Portalskulpturen, sogar statuarische, hat die Klosterkirche zu Studenitza. Romanisch erscheinen auch die Lisenen und Rundbogenfriese an den Marmorquader- oder Backsteinwänden und die Dachstühle.

Beispiele: Semendria (1010), längliche Kirche mit Kuppellaterne und seitlichen, der Altarapsis entsprechenden Chorapsiden. Pawlitza, mit Nebenkuppeln auf den Querflügeln und (vermutlich jüngeren) Türmen am Narther. Studenitza, eine königliche Gründung vom Ende des 12. Jahrhunderts, mit sehr malerischen Nebengebäuden. Die Kirche einschiffig. Zica, die Krönungskirche. Ravanitza, Krusewatz und Massania, aus dem 14. Jahrhundert, zeigen im Dekor schon viel Türkisches.

In der Moldau, Walachei und Bukowina blühte vom 14. bis 18. Jahrhundert eine eigenartige Bauweise, deren reichste Denkmäler sind: die Kirchen von Kurtea de Argesch (1517–26), Tergoviste (c. 1520), Dragomirna (1602), Solka und die kleine Biserica Stawropoleos in Bukarest aus dem 17. Jahrhundert.

Es sind durchweg einschiffige Langbauten, aus Pronaos, Naos und Hagion zusammengesetzt, mit Seitenchören und schlanken Kuppeltürmen, unter denen stets die eine auf dem Naos dominiert. (Nur in Tergoviste sitzt die Laternenkuppel auf dem Pronaos.) Eigenartig sind Konstruktionen, welche die Einziehung vom ersten, dem Quadrat des Naos einbeschriebenen Kuppelkreis zum engeren des Laternencylinders bewirken. Es ist entweder ein Kranz von Gurtbögen, die einander kreuzen und im Grundriß einen Stern von verschobenen, zwischen die beiden Kreise eingezeichneten Quadraten bilden. Oder ein System von vier Tonnengewölbzwickeln, welche ein dem größeren Kreise übereck einbeschriebenes Quadrat bilden, das dann abermals mit sphärischen Dreieckzwickeln in den inneren und oberen Kreis übergeführt ist. Diese Konstruktionen prägen sich in der äußeren sternförmigen Gestalt des Sockels aus, auf welchem sich der Kuppelcylinder aus den flachen Verdachungen heraushebt. Bei länglichem Grundriß wird der quadratische Kuppelunterbau durch treppenförmig aneinandergereihte Querbögen herbeigeführt. Die Gurtbögen und die Säulenschäfte sind oft geformt wie Seile und die Rippen nach gotischer Manier. Die Wandflächen sind auch hier gewöhnlich glatt, für die Malerei hergerichtet.

Der Außenbau ist architektonisch viel reicher dekoriert als das Innere. Ein breiter Sockel von der Form einer Sitzbank oder von sehr reicher, aber flacher und steiler Profilierung, zumeist in Karniesen. Das Gurtgesims ist gern als Seil geformt, das Kranzgesims aus arabischen Stalaktiten aufgebaut (wie auch manchmal die Kapitelle der Säulen im Innern). Die Wände sind durch Bänder, Leisten und andere Rahmenglieder vielfach eingeteilt wie eine Vertäferung in Metall und überzogen mit arabesken Tapetenmustern in erhabener Arbeit und auch wohl in bunten Farben, ähnlich einer Verkleidung mit persischen Fayencefließen. Die Kuppeln sind verkleidet mit Blechhauben von geschweiftem Umriß, auf deren Spitze das griechische Kreuz blinkt, verankert durch lange Ketten. Die Kirche zu Kurtea de Argesch macht den Eindruck, als hätte man eines jener kapellenförmigen Weihbrotgefäße von Goldschmieds Hand ins Große und in Stein übertragen wollen. Alle diese Zierformen sind Übertragungen aus einem anderen Material in Stein, Entlehnungen aus dem Kleinkunstgewerbe; und darum ist das ganze Dekorationssystem vom streng architektonischen Standpunkt als stillos, unorganisch zu verurteilen, so originell es auf den ersten Blick erscheinen und so malerisch es wirken mag, dies slavisch-byzantinische Barock.

Die vielen spätgotischen Formen, die man an den Gewölbgurten, Pforten, Fenstern findet, erklären sich aus der Bauausführung durch deutsche Steinmetzen aus Siebenbürgen, die auch oft

genug ihre Arbeitsmarken eingehauen haben. Der Baumeister von Kurtea de Argesch war nach der Überlieferung ein im Orient bereister Spanier Namens Manoli. Die Sage knüpft an seine Person und an seinen Bau einen tragischen Künstlerroman, der im Grunde mit der Baumeistersage von Wassili Blagennoi zu Moskau verwandt ist. Die ersten richtunggebenden Baumeister im Lande sind wohl Mönche vom Athos gewesen.

d. Der russische Kirchenbau.

Der russische, seit dem 15. Jahrhundert entwickelte Kirchenbaustil ist dem serbisch-walachischen nahe verwandt und sprechend ähnlich, nur womöglich noch bizarrer, insbesondere in den Kuppelformen und in der farbigen Behandlung der äußeren Wandflächen und Dachteile. Wir halten uns nicht lange bei den altrussischen Bauwerken aus dem Mittelalter auf, welche mit griechischem Planschema armenische und romanische Formen aus Deutschland oder der Lombardei und aus Skandinavien verbinden, wie die Pokrowa bei Bogolubow, die Kathedrale zu Wladimir und andere Kirchen zu Kiew, Nowgorod, Rostow u. s. w. Was heute als russischer Nationalstil gilt, ist im 15. und 16. Jahrhundert zu Moskau durch Ausländer auf Befehl des Zaren ausgebildet worden. Die Zwiebelform der Kuppel oder eigentlich ihrer Blechhaube stammt aus der muhammedanischen Baukunst Indiens und ist im 16. Jahrhundert über Persien oder Turkestan herübergekommen. Die gebauchten und mit Kerbschnitten verzierten Säulen und andere überschwengliche Schmuckformen erinnern gleichfalls an die indische Architektur, anderes, wie die übereinander geschachtelten Verdachungen, an die indochinesische. National-russisch sind nur etwa einige aus der Holzbautechnik stammende Formen und, was wichtiger ist, das Prinzip der freien Gruppierung verschiedener Annexe, als da sind Vorhallen, Freitreppen und Glockentürme, das so viel zu der unleugbar malerischen Wirkung russischer Kirchenbaukomplexe, wie z. B. der Wassili Blagennoi, beiträgt. Im Hinblick auf den heutigen Umfang des Zarenreiches kann man diesen Misch- und Sammelstil sehr wohl national nennen; er ist in der That ein Spiegelbild der russischen Kultur.

Die russische Baukunst hat für die Kuppeln dieselben Konstruktionen wie die walachische und dazu noch einige weitere. Der Hals unter der Laterne wird hier stalaktitenartig eingekragt; oder als ein System von Lukarnen, ähnlich den Fensterkränzen altbyzantinischer Kuppeln, aber in mehreren staffelförmig eingezogenen Reihen übereinander. Oder auch als ein System von kleinen Trompen oder offenen Segmentbögen, welche in mehreren Reihen derart übereinander aufgebaut sind, daß die Bogenfüße des oberen Kreises, um etwas eingezogen, auf dem Scheitel des unteren stehen. In dieser Weise sind auch ganze Kuppeln aufgebaut. Für die Arkaden und Maueröffnungen greift man zu allerlei bizarren, gebrochenen Bogenformen. Viel ist auch aus der Kunst der europäischen Renaissance entlehnt.

Die Pagoden und Moscheen Indiens und die Tempel Chinas lassen sich mit diesen Kirchenbauwerken vergleichen. Aus dem gedrückten Körper des Gebäudes schießen Türme hervor mit ausquellenden Kuppeln, fünf bis fünfundzwanzig, wie ein Kegelspiel für Riesen. Die Blechhauben bunt angestrichen und mit Sternen übersät, oder auch vergoldet und versilbert, je nach ihrem Rang. Auf jeder Spitze blinkt das dreifache Kreuz mit langen Ketten. Diese Kuppelgruppen sind der Stolz der russischen Städte und der Klöster, über denen sie weithin ins flache Land hinaus glänzen müssen. In einem besonderen zur Seite stehenden Turm hängen oft die Glocken, deren Geläute die Russen sehr lieben; darum haben die Hauptkirchen viele und besonders große Glocken. (Die größte Glocke der Welt zu besitzen, rühmt sich Moskau.) Im Innern ist das Gotteshaus der Russen düster, eng und dumpfig, aber prahlerisch heraus-

geputzt mit grellbunten Malereien, Fahnen und Flittern, mit glitzerndem Kram und so viel als möglich Gold- und Silberblech, auf Kerzenlicht und Weihrauchdunst berechnet, sicherlich ein Charakterbild dieser neu-byzantinischen halbasiatischen Staatskirche.

Iwan d. Gr. (III., 1440—1505), vermählt mit einer griechischen Prinzessin, die am päpstlichen Hof erzogen war, hat nach dem Einsturz der von einheimischen Meistern neuerbauten Kathedrale der Himmelfahrt Mariä im Kreml zu Moskau (1472) fremde Meister kommen lassen, Polen deutscher Schule und Italiener. In Venedig wurde der Bologneser Aridolfo Fioravanti, gen. Aristote, angeworben. Er soll die alte Kathedrale von Wladimir studiert und dann die genannte Krönungskirche des Zaren in vier Jahren (1475—79) von Grund aus neu erbaut haben mit fünf Kuppeln, deren mittelste 42 m hoch ist. (Die Gewölbe sind 1626 erneuert.) Fioravanti soll auch den Entwurf zur Archangels- (St. Michaels-) Kathedrale geliefert haben, die in der That der Mariä-Himmelfahrtskirche ähnlich ist. Der Mailänder Alevise Novi hat sie noch unter Iwan d. Gr. vollendet mit venezianischen Motiven. Die Kathedrale der Verkündigung war ebenfalls nach einem Anfang durch Einheimische 1490 neu erbaut durch Pietro Antonio Solari aus Mailand († 1493) und Alevise, der sie 1505 vollendete.

Abb. 134. Kirche des hl. Basilius in Moskau.

Das Wunderwerk des russischen Stils ist die Kirche des hl. Basilius in Moskau, von Iwan dem Schrecklichen 1554 erbaut durch deutsche Meister (Abb. 134).

Es ist eigentlich ein Konglomerat von Kirchen (angeblich 18) nach der Zahl der Heiligen, denen sie mit geweiht ist. Sie sind in zwei Stockwerken angeordnet, je einegrößere in der Mitte, und im Grundriß mannigfaltig, zum Teil unregelmäßig. Die unteren niedrig und dunkel, die oberen nur von oben her durch ihren Kuppelturm beleuchtet. Durch Umgänge sind sie verbunden. Diese stehen wiederum mit allerlei Anbauten, Sakristeien und Türmen in Verbindung. Der Wahnsinn des schrecklichen Iwan mag an dem Plane Anteil haben. Nach der Sage ließ der Zar dem Baumeister nach der Vollendung des Werkes die Augen ausstechen, damit er es nicht überbieten könne. Der Aufbau ist womöglich noch abenteuerlicher. Kein Turm, keine Kuppel gleicht den anderen; da sind zwiebel-, birn- und zuckerhutförmige, gespickt mit Lukarnen und in grellbunten Farben angestrichen. Ecken und Winkel, Erker und Giebel, Bögen, Spitzen, Türmchen überall. Das Ganze nach den Schilderungen und Ansichten sinnverwirrend und betäubend wie Janitscharenmusik, „ein Wunder des Ungeschmacks“ (Kugler).

Wir sind zu Ende mit der Rundschau über die christliche Baukunst der orientalischen Welt. Wir fanden eine Entwicklung, welche derjenigen der mohammedanischen Architektur nicht nur parallel geht, sondern sich vielfach mit ihr berührt. Manches, was als willkürliche Neuerung erscheint, wenn man von dem altkirchlichen Typus ausgeht, ist in Wirklichkeit eine Entlehnung von der Schwesterkunst des Islam oder ein gemeinsames Erbstück aus der altasiatischen Kultur, aus der Kunst von Ktesiphon, Persepolis und Korsabad. Manches werden wir im Abendland als fruchtbaren Keim wiederfinden. Im Orient ist eben alles schon dagewesen. Seine langen Überlieferungen bezeugen, daß kein Fortschritt in der Welt unvorbereitet kommt und keiner ganz verloren geht.

B. Malerei.

1. Die Kirche und die Bilder.

Den bilderfeindlichen Kaisern und Kirchenfürsten wurde vorgeworfen, daß sie die heiligen Bilder entfernen oder übertünchen und dafür „Obstgärten und Vogelkäfige“ aus den Kirchen machen. Offenbar hatten sie, um die Ärgernisse des Bilderaberglaubens abzuschneiden, dekorative Wandmalereien angeordnet, wie sie schon nach hellenistisch-römischer Überlieferung in Palästen üblich waren. Man erkennt aber auch die Einwirkung mohammedanischer Anschauungen und arabisch-persischer Zierweise. Trotz der Verfolgung riß indessen der Faden der Überlieferung und die Übung christlicher Kunst nicht ab. Sie soll sogar ihre Märtyrer gefunden haben, wie den Malermönch Lazarus. Theophanes nennt als berühmten Maler dieser Zeit einen Andreas von Byzanz. Die theologische Begründung der „bilderstürmerischen“ Synode von 754 lautet, echt griechisch-scholastisch: „Christus malen heißt von Gott ein Bildnis machen, denn er ist eins mit Gott.“ Die Verteidiger der Heiligenbilder aber sagen (vgl. das Vorwort des Malerbuchs vom Athos): „Das Heiligenmalen ist uns von den Vätern, ja von den Aposteln und von Christus selber überliefert. Wir malen Christus im Bild eines Menschen, weil er so auf Erden erschienen ist, den Ewigen Vater als Greis, wie ihn Daniel sah, den heiligen Geist als Taube, wie er am Jordan herabkam. Auch malen wir das Bild der Panagia und aller Heiligen, in dem wir sie verehren in Beziehung auf das Urbild.“ Man stritt sich wieder um dieselben Dinge, welche schon in den Streitigkeiten zwischen Origenisten und Anthropomorphisten verhandelt worden waren. Die nicänische Synode von 787 erklärt: „Da das Göttliche unsichtbar ist, so wird nur das Menschliche an Christus und den Heiligen dargestellt.“ Der öfters angeführte Satz: Die Erfindung der Kirchenbilder ist nicht Sache des Künstlers, sondern der Kirche auf Grund ihrer Überlieferung – findet sich zwar in den Akten dieser Synode nicht, aber Grundsatz ist doch in der That das Wort des Basilius: Verehrungswürdig ist das Alte. Die Kirche giebt an, was darzustellen sei, und hat auch Vorschriften über das Wie. Ihre Überlieferung sagt, wie die Heiligen ausgesehen haben. Dies die eigentliche Ikonographie. Die Kirche weiht das Bild und ordiniert sogar, wenigstens in Klöstern laut Formular des Malerbuchs vom Athos, den Künstler. Die kirchliche Malerei ist ein Stück Liturgie und bis heute vorzugsweise ein Mönchsgeschäft. Deutlichkeit und Richtigkeit in Bezug auf die Tradition und Dogmatik sind die Haupterfordernisse bei einem Heiligenbild oder Festbild. Tiefere Beseelung oder gar originelle Erfindung wird nicht verlangt. Daher die unumstößliche Gleichförmigkeit der Ikonographie und schließlich auch des Stils. Nur in der Bücherillustration hat die künstlerische Phantasie freieren Lauf. Übrigens hat das Zeitalter der Renaissance und Reformation auch in der orientalischen Kirche die Überlieferung erschüttert. In der Gegenwart soll sie sogar auf dem Athos durch die Berührung mit der fränkischen Kunst gelockert sein. Durch kirchliche Censur wird die Orthodoxie der Andachtsbilder in Rußland gehütet.

Die Heiligenbilder soll man küssen und sich im Gebet vor ihnen niederwerfen, was Verehrung, aber nicht Anbetung genannt wird. Sie sind zur Andacht unentbehrlich. Die Heiligsprechung des Bilderdienstes (842) wird im Kirchenfest der „Orthodoxie“ gefeiert.

Das Verbot der nicänischen Synode von 787 gegen Bildsäulen von Heiligen war thatsächlich überflüssig, denn die Kunst wagte sich schon lang nicht mehr an Rundfiguren. Reliefbilder aber gelten wie gemalte.

Heute noch fügen sich in Rußland auch akademische Künstler den althergebrachten starren Typen. Den altertümlichsten und finstersten Bildern schreibt das Volk die größte Heiligkeit und Wunderkraft zu; das Schauerliche gilt für das Gotteswürdige. Die Kunst ist da am Ende. Die „sektiererischen „Altgläubigen" wollen sogar nur solche Bilder, die mit Ei gemalt sind; das Öl, als von Menschenhand bereitet, sei nicht würdig. Die Heiligenbilder werden zumeist in den Klöstern fabrikmäßig erzeugt nach berühmten alten Mustern.

Die Stärke und die Schwäche dieser griechisch-christlichen Kunst liegt darin, daß sie bedingungslos der Kirche dient. Der Verweltlichung ist sie entrückt, aber auch dem Genius; eine bloße Bilderschrift. Sie ist orthodox und moralisch, ideal und objektiv. Aber ihr fehlt das Persönliche, die Seele. Wo sie uns poetisch anmutet — und das ist nicht selten —, da ist es nicht sowohl des Künstlers Verdienst, als das des Dichters, welcher ihm die Idee geliefert hat. Diese christliche Kunst ist nicht nur eine Gehilfin der Liturgie, sondern eine Tochter derselben. Aus der Liturgie hat sie ihren ganzen Inhalt. Darum ist sie auch durchaus verständlich für die Gläubigen, wahrhaft volkstümlich. Niemals fällt sie aus dem Kirchenton. Nie giebt sie sich zum Kultus der Sinnlichkeit herunter, nie mißbraucht sie einen heiligen Gegenstand als Vorwurf zu ungeistlichem Zweck. So bildet sie in der Welt der christlichen Kunst den Gegenpol zur Kunst der Renaissance und unserer Modernsten. Wenn hier oft die Religion der Kunst aufgeopfert wird, so ist dort das Gegenteil der Fall.

Die byzantinische Kunst hat ihre Schwestern und ihre Töchter. Eine Stiefschwester ist die Kunst der Kopten, d. h. der monophysitischen Kirche in Ägypten, eine verkümmerte Fortsetzung der christlichen Antike, die in Syrien und Ägypten vielleicht mehr als irgendwo heimisch gewesen war. Vornehmlich muß in Ägypten die Kunst der Elfenbeinschnitzerei geblüht haben. Die altbyzantinischen Arbeiten dieser Art von Ravenna und Monza (S. 100 ff.) sind vielleicht aus dem ägyptisch-syrischen Kunstkreis hervorgegangen. In Ägypten findet man aus dem Mittelalter (8.–13. Jahrhundert) Holzschnitzereien biblischen und hagiographischen Inhalts nebst arabischem Ornament, die meist von Bilderwänden herrühren.

Auch bei den armenischen Monophysiten war die Kunst anfangs aus Syrien importiert. Auf eigenen Füßen steht die bildende Kunst der Armenier erst etwa seit dem 9. Jahrhundert, und auch da muß sie sich immer noch an die byzantinische anlehnen; am meisten in der Malerei. Konstantinopel exportierte Kunstwerke in den ganzen christlichen Orient. Das heutige Südrußland ist noch reich an Proben des Kunstgewerbes von Byzanz.

Bei den orthodoxen Slaven lebt die byzantinische Kunst in mehr oder weniger barbarischer (teilweise fränkischer) Degeneration fort bis in die Gegenwart. In Rußland heißt die archaisierende, byzantinisch-nationale Kunstweise „korssunisch" (von Cherson) und wird in den altgläubigen Kreisen fanatisch gehütet. Bis ins 14. Jahrhundert haben griechische Künstler unter den Russen gearbeitet. Einheimische Malerschulen entstanden dann in Kiew und Moskau. Als Maler ist der hl. Olympos, Mönch in Perschersky, im 11. oder 12. Jahrhundert gefeiert, und nach ihm Andreas Rubleff (um 1400), dessen Hauptverdienst künstlerische Orthodoxie gewesen zu sein scheint. Auf ihn beruft sich das Malerbuch Stoglaff, dem Iwan der Schreckliche förmlich Gesetzeskraft verlieh, nachdem es wegen der italienischen Maler zu Unruhen gekommen war. Das ist die Reaktion gegen die Renaissance- und Reformationsbewegung, deren Wellenschlag bis ins heilige Rußland gedrungen war. Ein lateinischer Malermönch Johannes, genannt Spassitel, hatte in der Zarenstadt zur Zeit des Fioravante den fränkischen Stil Friaisky eingeführt. Mit dem Malerbuch vom Athos soll das russische, „Podlinnik", eng verwandt sein. Noch Peter d. Gr. ließ zwar die mit Weihgeschenken behängten Bilder plündern unter dem Titel einer archäologischen Inventarisierung; ernannte aber auch eine Behörde zur Überwachung der Bilder und ließ etliche Bilderstürmer verbrennen. Jetzt arbeiten die Fabriken in verschiedenen archaischen Stilen, z. B. in dem von Nowgorod aus dem 13. Jahrhundert, dem Stil Stroganoff des 16. Jahrhunderts u. s. w.

2. Ikonographie.

Neben den Heiligenbildnissen stehen die Darstellungen der Festgeschichten gleichberechtigt als Andachtsbilder. Die Buchmalerei für den Privatgebrauch zeigt eine großenteils eigentümliche Welt von Bildern. Doch fügt sich sogar die Illustration der Bibel und der Erbauungsschriften den Gesichtspunkten der Liturgie. Was aber

an den Wänden und Geräten in der Kirche zu sehen ist, das ist gleichförmig. Trotz dem Grundsatz, daß das Alte heilig sei, haben die Griechen im Mittelalter immerhin noch ihren kirchlichen Bilderkreis erweitert. Die Stoffe bot die kirchlich recipierte Erbauungslitteratur, die Legenden, Hymnen, Predigten, Betrachtungen. Der Grundstock ist altkirchlich, aus der Zeit Justinians und früher. Viele Typen sind daher Gemeingut beider Kirchenhälften. Bei den Griechen werden sie nur reicher mit poetischen und lehrhaften Zuthaten ausgestattet, bleiben aber andererseits mehr im klassischen Gewand. Was die Restaurationszeit nach dem Bilderstreit an nichtliturgischen neuen Vorwürfen beisteuert, ist vornehmlich lehrhaft im dogmatischen und moralischen Sinn, aus Bibelauslegungen und anderen theologischen Schriften geschöpft und läßt sich nur allegorisch darstellen. Der Geist des Mittelalters giebt sich in dem mönchischen Gepräg der Vorstellungen kund. Ein erheblicher Zuschuß scheint im hohen Mittelalter und der Renaissancezeit aus dem Abendland, namentlich dem südlichen Italien, in die griechische Welt zurückgeströmt zu sein. Im ganzen ist der griechische Bilderkreis im Mittelalter dem lateinischen nicht nur an Umfang, sondern auch an Fülle und an Tiefe der Ideen wohl überlegen. Anders steht es mit dem künstlerischen Ausdruck.

Die von der Antike überkommenen Personifikationen spielen bei den Griechen länger und stetiger ihre Rolle als bei den Lateinern oder Franken, deren frischerer Natursinn andere Ausdrucksmittel findet. Der Byzantiner drückt sich, wenn er eine feierliche Sprache führt, stets lieber allegorisch aus als sachlich und schildert besser zeremoniös als dramatisch. So lange als noch Reste klassischer Bildung im Volk lebendig waren, erschienen auch die Personifikationen heidnischen Ursprungs neutral wie abgeschliffene Redensarten. Heute sollen sie den Athosmönchen selbst manchmal unverständlich sein. Lange hat der griechische Geist die Vorliebe für Gedankenspekulation bewahrt. Das giebt der Kunst der Byzantiner etwas Mystisches, manchmal aber auch etwas Rhetorisches, Erkünsteltes. Die griechischen und russischen Kirchenmaler alten Schlags helfen sich mit Handbüchern der Ikonographie und Technik, deren berühmtestes das Malerbuch vom Athos ist. Als Verfasser nennt sich ein Priestermönch Dionysios von Furna und beruft sich auf die Anweisungen des berühmten Malers Emanuel Panselinos aus Thessalonich. Jener soll dem 16., dieser dem 11. Jahrhundert angehören. Aber manche Vorschriften passen genau auf lateinische Bilder des 10. und 11. Jahrhunderts und auf noch ältere byzantinische. Auch aus abendländischen Klöstern sind derartige mittelalterliche Sammlungen von Kunstrezepten auf die Gegenwart gekommen.

Die Ikonographie Gottes und Christi ist im Mittelalter dieselbe wie in den Tagen Justinians. Als Repräsentanten der göttlichen Dreifaltigkeit gelten die drei Engel, die bei Abraham zu Gaste sind. Die menschliche Gestalt Christi wird ausführlich beschrieben: gebückte Haltung, weizenfarbige Haut, verwachsene Augenbrauen, volles, von keinem Schermesser berührtes Haar. In den Bildern hat er feine Gesichtszüge, gescheiteltes Haar mit Stirnbüschel. Ein sanfter und schwärmerischer Ausdruck zeichnet viele griechische Christusköpfe vor den abendländischen aus. Als Pantokrator (Allmächtiger), wo er Gottes Stelle vertritt, erscheint er oft greisenhaft (nach Offenb. 4); als „Rächer" schrecklich. Als Immanuel oder „Engel des großen Rats" (Jes. 9) jugendlich, auch wohl geflügelt! Seine Kleidung bleibt wie in der altkirchlichen Kunst. In den Kreuznimbus wird seit dem Mittelalter gern ὁ ὢν und ὁ ων geschrieben.

Ein beliebtes Andachtsbild ist die sogen. Deësis (Bitte), auch Trimorphon (Dreigestalt) betitelt: zu seiten Christi stehen in bittender Haltung Maria und der Täufer, die Anführer der Heiligenchöre (wohl wegen Luk. 1, 42; 11, 27 und Matth. 11, 11). Manchmal ist der Täufer durch den hl. Michael ersetzt; zuweilen auch Maria durch den Erzengel Gabriel.

Von den Engeln werden im Mittelalter die Erzengel schärfer unterschieden durch die Tracht. Jene erscheinen immer noch in der weißen Festtracht des Altertums oder in Diakonenkleidung. Diese, drei bis vier an der Zahl, in prunkvoller Hoftracht oder Feldherrnrüstung, doch meist ohne Waffen (die man nach byzantinischem Zeremoniell nicht in die Kirche brachte). Sie tragen Weltkugel und Stab. In priesterlicher Tracht erscheinen die Engel bei der „Himmlischen

Liturgie", die liturgischen Geräte tragend (Abb. 135). Die „Throne" werden dargestellt als feurige Räder mit Flügeln; die Seraphim als Jünglinge mit drei Flügelpaaren, die Cherubim als Halbfiguren oder Köpfe mit zwei Flügeln, die neun Gattungen der Engel nach Dionysius zu verkörpern, war eine schwierige Aufgabe für die Kunst. Man kennt verschiedene Versuche seit dem 13. Jahrhundert.

Maria, die „Panagia" (Hochheilige), ist bei den Griechen als Gottesmutter eine ernste, sanfte Frau in reiferem Alter, ein Typus von bedeutender Würde. Sie erscheint, wie schon in der Zeit Justinians, matronenhaft verhüllt in blauem (Purpur-)Mantel, der über den Kopf gezogen ist und an der Stirn ein Kreuz zeigt. Beigeschrieben ist gewöhnlich die Sigla μρ θυ. Auf jüngeren Bildern hat sie noch mehr Milde, selten, und dann unter fränkischer Einwirkung, den Schimmer jungfräulicher Anmut. Die Orthodoxen sind dem altkirchlichen dogmatischen Untergrund mit ihrer Marienverehrung näher geblieben als die Katholiken. Seltener tritt sie allein, ohne das Kind, im Andachtsbild auf; und dann als Betende. Das Kind ist meist ein recht unkindliches Geschöpf. Es sitzt auf den Knieen der Mutter wie auf einem Thron, blickt als Gott in die Welt und segnet. Es soll ja nicht das menschliche Verhältnis von Mutter und Kind vorgestellt werden, sondern das Dogma von der Menschwerdung. Darum erscheint auch wohl das Kind in einer Aureole, welche von der Gottesmutter mit den Händen gehalten wird (Kyriotissa) oder frei vor ihrem Leib schwebt, während sie betet (Blacherniotissa und deren Varianten). Doch können die Künstler nicht umhin, die Gruppe zu beleben. Die kirchlich strenge Auffassung der Gottesmutter als „Thron der Weisheit" weicht in der Mehrzahl der Fälle doch einer mehr natürlichen, freien, weltlichen. Die Mutter faßt das Kind mit den Händen an oder trägt es auf dem Arm u. s. w. Es giebt aber eine ganze Reihe fester Typen dieser Gruppe, die auf irgend ein altes Mirakelbild oder auf einen liturgischen Text zurückgehen. Hodegetria, Kyriotissa, Portaïtissa, Blacherniotissa, Nikopöa, Platytera. Da ist eine „Glykophilusa", die das Kind zärtlich an ihre Wange lehnt (nach einer Weihnachtsbetrachtung), eine Nährende u. a. Einem Ostergleichnis (nach Gen. 49, 9) ist die Darstellung des „Anapesou" entsprungen, wo das Kind schlafend am Boden liegt und die Mutter in Staunen und Anbetung vor ihm kniet; ein Motiv, das noch Rafael benützt, wenn auch in anderem Sinn.

Der Täufer, meist Vorläufer genannt, wird manchmal als Engel gezeichnet (wegen Mal. 3, 1. Mark. 1, 2). In der Regel aber erscheint er als Eremit, mit wirrem Haar, nur mit einem Pelz oder Mantel bekleidet; einen Kreuzstab in der Hand.

Von den Aposteln und Evangelisten haben es Petrus, Paulus, Johannes, Andreas, Lukas, Markus zu festen Typen gebracht. Das Malerbuch giebt freilich nicht nur für die zwölf, sondern für die siebzig Apostel wie für alle Heiligen überhaupt einzeln nacheinander Anweisungen. Johannes, genannt der Theolog, wird als Greis gebildet und hat, wenn er als Schriftsteller auftritt, den hl. Prochoros als Schreiber bei sich. Die Erzväter, Könige und Propheten sind durch biblische Attribute gekennzeichnet, und jeder Prophet hat auf einer Rolle eine seiner Weissagungen geschrieben. Auch die Sibylle und die heidnischen Philosophen sind als Propheten eingeführt. Die Helden des Alten Bundes sind als Heilige ebenso gefeiert wie die des Neuen Testaments und der Kirche. Die Heiligen sind nach Ständen eingeteilt: Bischöfe und Diakonen, Märtyrer und Gerechte, Einsiedler und Säulenheilige, Ärzte, Dichter und Krieger. Unter den hl. Frauen stehen voran die „Myrrhophoren" des Osterevangeliums. Heilige gleichen Ranges und Standes werden durch geregelte Kennzeichen unterschieden, wie die Farbe des Gewandes und die Form des Bartes. Die Gattungstypen sind vorzüglich, voll geistigen Ausdrucks, herrliche Jünglinge, würdige Greise u. s. w. Nur die Gestalten der Asketen sind abschreckend; wir können doch nur sagen, daß dies Ideal uns fremd geworden, nicht daß es der Kunst unwürdig sei.

Etwa seit dem 9. Jahrhundert gilt eine besondere Segensgebärde, im Unterschied von der gewöhnlichen Redegebärde. Dieselbe wird gedeutet auf die Anfangsbuchstaben des Namens Jesu Christi oder auf die Zahl 6500. Der Täufer und andere Heilige tragen, wie oft Christus selbst, einen Kreuzstab, das Pilgerzeichen der Nachfolge Christi in Niedrigkeit und Herrlichkeit. Sehr freigebig sind die Heiligenmaler mit erläuternden Beischriften.

Die Ikonographie der biblischen Geschichte mag im wesentlichen schon altbyzantinisch sein, im 9.—12. Jahrhundert wurde sie vollends ausgebaut.

Eröffnet wird die Reihe durch den Sturz der Engel, einen Gegenstand, der dem christlichen Altertum fremd war.*) Die Schöpfung wird ausführlich mit Hilfe von Personifikationen dargestellt, einzelne Akte so wie nachher in der italienischen Renaissance, die vielfach noch von byzantinischen Typen Gebrauch macht. Merkwürdig ist die Segnung des siebenten Tages, der als Engel erscheint; die Benennung der Tiere; die Klage ums verlorene Paradies; die (dem Abendland entlehnte) Vorstellung, wie Adam hackt und Eva spinnt, und andere poetische und legendarische Züge, die größtenteils in die Fastenliturgie der Kirche aufgenommen sind. Die Schlange hat, gemäß der Meinung einiger Kirchenväter, vor der Verfluchung oft Füße, einen Löwenleib. Die Tötung des erblindeten Kain durch den unschuldigen Lamech (nach einer jüdischen Sage) wird öfters abgebildet. Die Sprachverwirrung ist als Gegenstück zur Geistausgießung an Pfingsten ausgeführt. Moses sieht im feurigen Busch die Muttergottes; denn nach einem Mariengesang ist der un-

Abb. 135. Die himmlische Liturgie. Byzantinische Kuppelmalerei.

verbrennbare Busch ein Sinnbild der jungfräulichen Mutterschaft. Daniels und Jonas Erlebnisse werden noch im Malerbuch vom Athos ziemlich so vorgeschrieben, wie wir sie in den Katakomben fanden. Bei vielen Scenen ist aber das realistische Bestreben vorhanden, große Menschenmassen anzubringen, das zuerst im 6. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst auftaucht und wieder in der makedonischen Epoche sehr im Schwang geht. Bei der Genesisillustration, und zwar nicht nur in Büchern, sondern selbst an Kirchenwänden, macht sich gern ein Naturalismus geltend, welchen wir geradezu schamlos nennen müssen.

Das Neue Testament liefert Bilder aus dem Leben Jesu Christi nach den Perikopen. Den Festtagsbildern liegt das liturgische Synararion zu Grund, eine Erzählung der jeweiligen Festgeschichte, in die auch Hymnen- und Legendenzüge eingeflochten sind.

Voran geht ein Cyklus zur Geschichte des Vorläufers und ein solcher zur Legende von Maria und deren Eltern. Die „Wurzel Jesse", den Stammbaum Christi,

*) Die Vorstellung fußt bekanntlich im Judasbrief.

haben die Byzantiner wohl schon vor den Abendländern. Die Weihnachtsgeschichte spielt in einer Höhle. Maria liegt als Wöchnerin darnieder. Joseph sitzt sinnend nebenan. Das Kind wird von Mägden gebadet; und um, trotz diesem unpassend realistischen Zug, der aus antiken Geburtsdarstellungen stammt, das Wunder anzudeuten, nehmen die Bildner gern aus der Legende die Geschichte von der Amme Salome hinzu, die von ihrem Zweifel durch ein Mirakel bekehrt wurde. In der Höhe darf der Stern nicht fehlen, noch die Schar der Engel. Mit Engeln haben überhaupt die Griechen alle Scenen freigebig ausstaffiert, um ihnen von vornherein das heilige Gepräge zu geben. Weihnachts- und Epiphanienbild sind gern verbunden; von der einen Seite nähern sich die Hirten, von der anderen die Magier. Letztere, als Priester oder Könige gekleidet (wegen Jes. 60, 3), sind unterschieden als Jüngling, Mann und Greis. Bei der Taufe Jesu sieht der Maler, angeregt durch Epiphaniengesänge, nicht nur Engel kommen, um zu dienen; sondern auch der Jordan und das Meer, die er in den Taufpsalmen aufrufen hört (74. 114), werden ihm zu Personen. Christus tritt dabei wohl auch (nach Ps. 74, 13) auf die Köpfe der Schlangen. Daneben ist manchmal des Täufers Strafrede von der Art, die dem Baum an die Wurzel gelegt sei, dargestellt. Unter den Wundern Christi erscheinen die Exorkismen bevorzugt. Bei den Parabeln wird immer Christus selbst als Sprecher vorgeführt. Das Gleichnis ist manchmal wörtlich dargestellt, z. B. der Pharisäer mit dem Balken im Auge, doch öfter so, daß Christus die Hauptperson der Handlung vertritt, z. B. im Gleichnis vom verlorenen Groschen. Oder ist auch nur der Sinn des Gleichnisses, die Moral, abgebildet nach dem Kommentar, durch Scenen aus dem sittlich-religiösen Leben der Zeit, namentlich aus dem Mönchsleben. Der wiedergefundene Sohn z. B. nimmt das heilige Abendmahl. Diese gemalten Moral- und Dogmenpredigten sind charakteristisch für die Kunst des Mittelalters bei den Griechen. Die Verklärung ist sonderbar schematisiert: von Christus gehen speichenförmige Lichtstrahlen aus, und die Glorie, die ihn umgiebt, ist stilisiert in Form einer Mandel (Mandorla). Für das Abendmahl giebt es zwei Darstellungen: eine historische, wobei gewöhnlich Judas in die Schüssel greift, Johannes an der Brust Jesu ruht und alle um den halbrunden Tisch liegen; und eine liturgisch-mystische, wobei Christus als Priester fungiert und die Apostel in Prozession zum Altar treten; unter ihnen Paulus. Diese letztere Darstellung stammt offenbar aus dem Wandschmuck der Kirchenapsiden.

Bei der Kreuzigung giebt es schon vom Altertum her zwei Auffassungen, die historisch-realistische und die dogmatisch-ideale. Jener entspricht der leidende oder gar tote Christus, der am Kreuze hängt, das Haupt geneigt, die Augen geschlossen, der Leib nur mit einem Schurz bekleidet und ausgebogen. Die andere Auffassung zeigt den lebenden und triumphierenden Erlöser, stehend auf dem Fußschemel der Majestät und bekleidet mit dem Purpurrock. Im Mittelalter vermischen sich die beiden Typen; auch die Zusätze sind teils historischer, teils symbolischer Art.

Der Hauptmann, Longinus genannt, deutet voll Verehrung auf den Sohn Gottes. Engel erscheinen wehklagend über dem Kreuz und fassen das Blut und Wasser aus den Wunden des Erlösers in Kelchen auf. Adams Schädel wird unter dem Kreuz sichtbar. „Er wurde durch das herabfließende Blut getauft," sagt das Triodion. Dem Gefühl des Mittelalters scheint der Zug entsprungen, daß Maria in Ohnmacht fällt. (In der christlichen Antike hält sie sich aufrecht wie eine Niobe.) Das Kruzifix ist die typische mittelalterliche Abkürzung sowohl der historischen wie der symbolischen Komposition. Auf die Golgathascene deuten die begleitenden Gestalten von Maria und Johannes; auf die Kreuzfindungslegende diejenigen von Konstantin und Helena. Seit dem 10. Jahrhundert scheint die realistische Auffassung auch beim Kruzifix den Vorrang erlangt zu haben. So wirft der Kardinal Humbert im 11. Jahrhundert den Griechen vor: „Eines sterbenden Menschen Bild hängt ihr an das Kreuz des Herrn und stellt ihn zur Anbetung hin." Der Patriarch Michael Cärularius erwidert: „Wir bilden den Gekreuzigten natürlich, ihr aber unnatürlich." Titulus und Fußschemel dürfen am Kreuz nicht fehlen; daher das orthodoxe Kreuz mit drei Querbalken. Die Dornenkrone kommt bei dem gekreuzigten Christus nicht vor.

Bilder wie die Kreuzabnahme, die Beweinung, die Grablegung, die das tragische Drama lyrisch ausklingen lassen, sprechen an sich für die Priorität der Griechen, bei denen das lyrische Gefühl des christlichen Mittelalters viel früher zum Ausdruck kam als bei den Franken. Die Totenklage kommt in den Evangelien nicht vor, wohl aber im Gottesdienst des stillen Samstags bei den Griechen. Wie die Kreuzabnahme im südlichen Italien, so scheint die Beweinung (Pietà) im Venezianischen übergegangen zu sein in die Kunst der Renaissance.

Die Auferstehung ist von den Griechen auch im Mittelalter nicht dargestellt worden, sondern umschrieben durch die Verkündigung des Engels an die Frauen

oder durch die Höllenfahrt Christi, die geradezu Anastasis genannt wird. Sie ist nach dem Nikodemus-Evangelium bezw. der Osterliturgie geschildert. Im Hades findet man die Hauptpersonen des Alten Bundes.

Bei der Himmelfahrt wird Christus in der Aureole von Engeln getragen.

Eine sehr beliebte Scene ist jetzt das Pfingstwunder. Die Gegenwart Gottes ist oft durch den Kreuzthron angedeutet, die verschiedenen Nationen durch ethnographische Typen. Auch die Welt, der Kosmos, ist zuweilen personifiziert.

Mit der Wiederkunft des Herrn ist gewöhnlich wie im Glaubensbekenntnis das Gericht verbunden. Zu jener gehören die Auferweckung der Toten und der Untergang oder die Erneuerung der Welt; zu diesem die Schilderungen des himmlischen Paradieses und der Hölle. Das Ganze ein gewaltiges gemaltes Epos — mehr Epos als Drama — der letzten Dinge. Der Maler geht hier in den Fußstapfen des Dichters und des Predigers. Wirklichkeit und Gleichnis spielen durcheinander. Zeitlich und räumlich Fernes ist vereint, aber die einheitliche Anschauung im Raum ist oft zu vermissen. In verschiedenen Zonen sind die Scenen ausgesponnen, ähnlich einer Bilderchronik. Zeichen müssen oft statt handelnder Personen sprechen. Den neueren Weltgerichtsbildern auf dem Athos wird allerdings nachgerühmt, daß durch die Symbolik des Raumes und der Lichtführung die vielen Episoden zu einem machtvollen Ganzen zusammengefaßt seien. (Da wirken Vorbilder aus der modernen Kunst des Abendlandes ein.) Der Gedankenreichtum überwiegt die sinnliche Anschaulichkeit. Die meisten Züge stammen aus der Bibel, einige aus der Dichtung, namentlich den Hymnen Ephräms († 387), wenige aus der klassischen Mythologie. Das Synaxarion des ersten Fastensonntags kann geradezu als Kommentar dienen. Nach Matth. 24 und 25 ist die Wiederkunft Christi und die Scheidung geschildert; Einzelzüge bieten dann die Offenbarung, die Propheten und das Gleichnis vom armen Lazarus und reichen Prasser.

Christus erscheint nach der Offenbarung (Kap. 4) in der Herrlichkeit weißgekleidet und auf dem Regenbogen thronend. Er zeigt seine durchbohrten Hände, erhebt auch wohl die Rechte in der Gebärde der Ansprache und des Segens. Zu seinen Füßen bricht der Feuerstrom hervor (Offenb. 20, 9), der die Widerwärtigen verzehrt. Cherubim und „Throne" — das sind feurige Räder (nach Dan. 7, 9) — stehen dabei. Die Apostel sitzen auf zwölf Stühlen oder auf Bänken. Oft erscheinen zunächst bei dem Weltrichter Maria und der Täufer, anbetend als Zeugen seiner Herrlichkeit. (Die unmittelbare Quelle dieser Vorstellung ist unbekannt.) Unter Christus glänzt der Thron oder Altar mit Kreuz und Buch. Das ist offenbar eine Kombination des Zeichens des Menschensohnes (Matth. 24, 30) mit dem Gottesthron der Offenbarung, welcher in der alten symbolischen Kunst Gottes Gegenwart bedeutet hatte. Im Weltgerichtsbild bedeutet er, wie der Name Hetoimasia besagt, Bereitschaft zum Gericht (Ps. 9, 8 u. a.). Sonst dürfte man die Gruppe auf den Triumph des Kreuzes deuten. Das Kreuz ist oft von den übrigen Leidenswerkzeugen umgeben. Die Etimasie ist neben dem Bild des Richters selbst ein Pleonasmus. Adam und Eva knieen (nach Ephräm) davor als Vertreter der Menschheit. Unterhalb ist oft noch ein weiteres Symbol, die Seelenwage, angebracht (nach Dan. 5, 27). Die Gesegneten zur Rechten sind die Heiligen in verschiedenen Klassen. Die Verdammten läßt schon Ephräm rückwärts blicken nach dem Herrn und von „wilden Engeln" fortgetrieben werden. Er nennt auch schon verschiedene Stände unter ihnen.

Im himmlischen Paradies und Jerusalem sieht man Lazarus auf Abrahams Schoß, den bußfertigen Schächer mit seinem Kreuz und andere Selige.

Die Hölle ist als Feuerpfuhl, oft auch als Schlund (Abyssos) gezeichnet. Satan-Lucifer ist eine tiermenschliche Schreckgestalt, ein mittelalterlicher Abkömmling des Silen, wie auch seine Gehilfen. Er ist vom Cerberus begleitet, oft schon gefesselt, nach der Offenbarung (20, 2). Auf seinen Knieen hält er etwa, als Gegenstück zu Lazarus in Abrahams Schoß, den Judas. Die Verdammten werden auf allerlei Weise, je nach ihrer Todsünde, gequält. Die Griechen zeigen sich darin womöglich noch erfinderischer als die Abendländer. Dem mönchischen Fanatismus gewährt es eine ganz besondere Genugthuung, bei dieser Gelegenheit die Ketzerhäupter und die bilderfeindlichen u. a. Tyrannen namentlich zu brandmarken.

Mit dem Gericht ist wie gesagt die allgemeine Auferstehung und der Untergang der Welt zumeist mitdargestellt. Die Auferstehung bald real, indem die Neubelebten beim Schall der letzten Posaunen, die von Engeln geblasen werden, aus den Gräbern steigen, und verschiedene Raubtiere die verschlungenen Gliedmaßen von Menschen von sich geben (nach Ephräm); bald allegorisch, nach der Offenbarung (20, 13), indem Meer und Erde personifiziert ihre Toten wiedergeben, nämlich sie auf der Hand darreichen. Ein Engel rollt den Himmel mit sami Sonne, Mond und Sternen zusammen wie ein Blatt (Offenb. 6, 14). Die vier Winde, die das Meer erregen (Matth. 24, 31. Ezech. 37, 9), haben die antike Gestalt von Köpfen, und die Erde ist der Kybele nachgebildet.

Litterarisch war das Weltgerichtsbild schon im Altertum zusammengestellt (bei Ephräm und Basilius). Johannes von Damaskus beschreibt im 7. Jahrhundert eine gemalte Dar-

stellung des Gerichts. Die Legende von der Bekehrung des Bulgarenfürsten durch Methodius bezeugt ebenfalls die Existenz derselben. Dann haben wir in Büchern solche Bilder. Das Mosaik im Dom von Torcello stimmt schon ziemlich mit den Angaben des Malerbuchs vom Athos überein, hat aber auch abendländische Bestandteile. Dagegen ist das Fresko in S. Angelo in Formis zwar dem Stil nach byzantinisch, im Schema der Komposition aber lateinisch.

Aus der Neuzeit stammen die Wandbilder des Jüngsten Tags in Griechenland (Salamis, Batopaidi) und Rußland. In den Athosklöstern hat die Darstellung teils an der Westwand der Kirche ihren Platz, den Hinaustretenden zur Mahnung auf den Weg, teils im Speisesaal.

Umfassende Bilderfolgen zur Apokalypse sind erst in neuerer Zeit vertreten in Wandmalereien auf dem Athos und in Miniaturen russischer Handschriften der Offenbarung.

Neben die Bibel tritt im zweiten Jahrtausend fast gleichberechtigt die Legende. Der Orient ist die Heimat der vornehmsten Legenden. Die lateinische Legenda Aurea schöpft das Meiste aus dem Metaphrastes, der selbst wieder aus altkirchlichen Überlieferungen schöpft. Im 10. und 11. Jahrhundert ist der griechische Heiligenkalender schon vollständig festgestellt und durchillustriert. Marterbilder sind die Wollust des Zeitalters, zuerst bei den Griechen. Dann idyllische und wunderbare Geschichten von Asketen. Aber auch manche echt poetische und sinnige Sage hat unser Mittelalter von den Byzantinern entlehnt: z. B. die vom Einhorn und der Jungfrau und die von dem Baum des Lebens (buddhistischen Ursprungs), von Eustathius (Eustachius) und dem Hirsch u. a.

In der Marienlegende ist die Führerschaft der Griechen offenkundig. Giottos Bildertypen sind aus den Illustrationen zum Jakobus Monachus entnommen. Das „Entschlafen" der Maria und ihre „Aufnahme" in den Himmel sind griechische Kompositionen von tadelloser Ordnung und ergreifender Wirkung.

Kirchliche Festbilder sind der Kreuzfindung und Kreuzerhöhung, den Sieben heiligen Synoden, der Wiederaufstellung der Bilder gewidmet. Freierfundene ideal-liturgische Darstellungen sind neben der Eucharistie der Apostel die Göttliche Liturgie, die Ganze Geisterwelt u. a. Endlich mancherlei moralische Allegorien ohne künstlerischen Wert, wie das Leben des wahren Mönchs, die seelenrettende Himmelsleiter (Schrift von Johannes Klimakos), der Tod des Heuchlers, des Sünders, des Gerechten, das Lebensrad (nach Boethius).

Selbst die großen Heilsthatsachen von Christus werden umschrieben durch Allegorien, die aus Hymnen geschöpft sind. So die Auferstehung durch das Bild des schlafenden Christkindes (nach Gen. 49, 9). Eine Darstellung, die regelmäßig in der Prothesis der Athosklöster vorkommt, illustriert das Gebet: Oben auf dem Thron und unten im Grab haben wir dich erblickt, o Heiland. Aus der Legende sind zwei Wunderbildnisse des Heilands geschöpft, das hl. Mandilion und das hl. Keramidion, welche gerne an den Bogenscheiteln unter der Kuppel dargestellt werden. Alle diese apokryphen Darstellungen gehören übrigens erst der neueren Zeit an.

Das Eigentümlichste sind doch die Hymnenbilder auf Maria, d. h. auf das Geheimnis der Menschwerdung. Es sind sozusagen Bilderrätsel, aber sinnige. Sowohl das bildwidrige unkünstlerische Gepräge als der poetische Gehalt rührt eben davon her, daß es Illustrationen von Dichtungen sind. Auch sie wurzeln ganz im Gottesdienst. Ein griechisches Marienlied preist die Gottesmutter in ähnlichem Sinn wie das Weihnachtslied: Den aller Weltkreis nie beschloß, Der liegt in Marien Schoß. Dies ist verbildlicht in der sogen. Platytera, auch „das Wunder" genannt: Maria in Orantenhaltung hat vor ihrem Leib das Kind, das in derselben Gebärde oder segnend in der Luft sitzt. Am Freitag nach Ostern wird die Mutter Gottes als „Lebenspendende Quelle" gefeiert. Das entsprechende Bild zeigt die Platyteragruppe halb aus einer Brunnenschale ragend. Gemäß dem Hymnus: Die Propheten von altersher . . . zeigt ein Bildtypus die Mutter mit dem Kind, umgeben von Propheten mit Spruchzetteln, wie im Mysterienspiel.

In der byzantinischen Dekoration fristen manche Fabelwesen aus dem Altertum ihr Dasein. Sie sind zwar durch die verschiedenen Ausgaben des alexandrinischen, christianisierten Physiologus oder Bestiarium auch den Lateinern unmittelbar überliefert. Dennoch scheint es, daß die Typen der Centauren und Sirenen, der Waldmenschen und Kynokephalen, wie sie in der romanischen, gotischen und neuklassischen Zierkunst des Abendlands auftauchen, großenteils aus byzantinischen Vorlagen entlehnt seien.

Und wie manches liebliche Motiv der italienischen und deutschen Maler stammt aus der rhetorischen Symbolik griechischer Mönchskünstler! Es scheint, daß der Benediktinerorden, dessen Heimat im griechisch-lateinischen Grenzgebiet lag, viel zur Überführung griechischer Typen beigetragen habe; und ebenso nachmals die Franziskaner aus Umbrien und Toskana.

3. Der malerische Stil.

Was die Byzantiner können im Gebiet der Malerei, das haben sie von den Alten, von den vorchristlichen Hellenisten und von den christlichen Künstlern der Epochen des Theodosius und Justinian. Der reife byzantinische Stil ist erstmals in den justinianischen Mosaiken und in der Kosmashandschrift des Vatikan vertreten. Aus der Antike haben die Byzantiner ihre raffinierten Techniken. Von dorther die Kunst der frei-symmetrischen Komposition, der Draperie, der farbigen Modellierung und der ausdrucksvollen Farbenstimmung. Dorther die edlen jugendlichen Typen, die schönen Posen, die edle Tracht der Bibelheiligen, alles das, was den byzantinischen Bildern den zeitlosen klassischen Charakter giebt. Antik ist auch der gedämpfte Ausdruck der Köpfe.

Aber diesen Vorzügen stehen durchgängige Mängel gegenüber. Die byzantinische Kunst ist einseitig ideal und typisch. Wohl dringt ein gewisser Realismus, ja Naturalismus seit dem Untergang der makedonischen Renaissance vor. Doch ist das keine künstlerische Rückkehr zur Natur, kein erneutes Studium, sondern nur ein Nachlassen der poetischen Kraft und künstlerischen Schulung, die Ideenarmut der Epigonen. Es ist nicht der jugendfrische Realismus einer Renaissance, sondern der kindische Naturalismus einer Décadence.

Dem byzantinischen Künstler aller Zeiten ist es nicht darum zu thun, ein getreues Bild aus der Natur zu geben, sondern eine Idee oder Historie deutlich und gefällig auszudrücken. Er ist bedacht auf anmutige Linien und auf Farbenharmonien. Am beliebtesten sind feine, helle Töne wie Blaßgrün, Blaßblau, Rosa; bei imposanten Gegenständen aber Purpur, Ultramarin und Gold. Ob seine Gestalten fest auf dem Boden stehen, ob die Glieder, insbesondere die Hände und Füße richtig gezeichnet sind, kümmert ihn wenig. Er nimmt an ungleichem Maßstab und Augenpunkt so wenig Anstoß als an der Zusammenstellung realer Gestalten mit allegorischen. Er liebt es wohl, eine stimmungsvolle Landschaft oder mannigfache Architektur im Hintergrund anzudeuten. Aber um die perspektivische Richtigkeit, um die statische Möglichkeit, um die Einheit des Plans macht er sich keine Sorge. Dies alles ist nicht so sehr aus Unfähigkeit als aus idealistischen Grundsätzen zu erklären. Es ist nach modernen Begriffen eine schlechte Manier, aber sie war schon in der antiken Malerei vorgezeichnet. Eigentümlich ist den Byzantinern die echt malerische Abneigung gegen Profilköpfe. Die Stellung en face ist die zeremoniöse. Sonst erscheinen wenigstens die Gesichter in Dreiviertel-Ansicht. Merkwürdig ist auch die Unfähigkeit zur Wiedergabe der kindlichen Erscheinung. Vortrefflich sind die Tiere.

Im 10. und 11. Jahrhundert kommt die Vorliebe für minutiöse Techniken auf, wie die Emailmalerei und das Kleinmosaik. Die Miniatur folgt dem Stil des Zellen-Emails. Überschlanke Gestalten und steife Würde werden Mode. Die Figürchen winzig klein, mit Goldlinien nach Art der Emailstege. Was die Bilder an Fläche verlieren, wird durch Vermehrung der Figuren ersetzt. Die Heiligen erscheinen stets in langen Reihen, die Historien in großen Cyklen. Die Malerei geht auf in Ikonographie.

Nach der Frankenherrschaft bricht in der Kleinmalerei der barbarische Geschmack herein. Grobe, schwarze Umrisse, steife Zeichnung; grelle Farben und überladene Zieraten mit verschwenderischer Anwendung des Goldes. So ist die griechische Malerei auf die Slaven übergegangen, ein Zerrbild der christlichen Antike. Die Großkunst geht eigene Wege.

Die herkömmliche Vorstellung von der Leblosigkeit und Starrheit des byzantinischen Stils ist ungerecht. Was bei den Heiligenbildern, den Ikonen, gilt und beabsichtigt ist, trifft bei den Historien nicht zu. In den letzteren ist eher die übertriebene Bewegtheit der Figuren und Lebhaftigkeit der Gebärden störend. Aber wie viele Gestalten haben diese Byzantiner gemalt, in denen ein Gefühl ergreifend zum Ausdruck kommt, Schmerz, Zorn, Trauer, Verehrung, Demut, prophetische Begeisterung und stille Andacht! Auch drastische Ausdrücke werden doch gewöhnlich gemildert durch eine Weichheit und Abrundung der Posen, die das Erbteil der Antike ist. Aus dieser stammt auch die konventionelle Grammatik der Gebärden.

4. Dekorationsmalerei.

(Das farbige Flachornament.)

Das Ornament ist bei den Byzantinern noch am meisten der Entwicklung fähig gewesen. Zu den hellenistischen und syrischen Elementen der altchristlichen Kunst kamen armenische, persisch-arabische und slavische. Es sind Flechtmuster, wie sie im Frühmittelalter in der ganzen ehemals römischen Welt, auch bei den Nordländern und den Orientalen verbreitet sind, und Arabesken, abstrakt-schematische Pflanzenformen, die vom klassischen Akanthus abgeleitet sind, eine Art von orientalischem Rokoko. Buntschillernde umgelegte Blätter, Kelche, Ranken ohne Ende und Konfigurationen mit fortlaufendem Rapport. Das Hauptfeld der malerischen Ornamentik liegt in der Bücherverzierung. Sie liefert die Motive z. B. auch die Arkaden aus Schlingbändern. Aus der Wandmalerei wird das Ornament mehr und mehr durch die Ikonographie verdrängt und auf Bordüren eingeschränkt, in denen sich die klassischen Motive fort und fort behaupten. In der Textilkunst herrscht der orientalische Geschmack unangefochten, uralt orientalische Motive, der heilige Baum der Perser und Assyrer und die symmetrischen Tierpaare leben wieder auf und dringen auch in den Kirchenschmuck ein. Glänzend ist in der Buchornamentik die teppichmäßige Zusammenstellung der starken Farben und Metalle in lauter kleinen Flecken und in feinen Linien; ganz besonders fein die Wirkung der ausgesparten Stellen.

5. Monumentale Historienmalerei.

In der Kirchenmalerei haben die Griechen dank der Überlieferung vom Altertum bis in die Gegenwart wahrhaft großartige Leistungen aufzuweisen. Die Malerei hat im Gotteshaus den ganzen monumentalen Bilderschmuck zu liefern, und alle Flächen von der Vorhalle bis in das Allerheiligste und vom Boden bis zum Kuppelscheitel, oft auch noch die äußeren Wände sind ihr überwiesen. Die Ikonographie illustriert die Liturgie nach einem Kanon, welcher mit demjenigen des Kirchenbaus natürlich eng zusammenhängt. Der Kanon der byzantinischen Kirchenmalerei geht ebenso wie der byzantinische Kirchenbau auf die Zeit Justinians zurück. Er beruht wohl mehr auf der Praxis des Gottesdienstes und auf der natürlichen Symbolik des Kirchengebäudes als auf den Theorien der Liturgiker. Der Bilderkanon, wie er im Maler-

buch vom Athos fixiert und in den Athoskirchen seit dem 14. Jahrhundert ziemlich treu befolgt ist, läßt sich zum Teil schon für das 11. und sogar das 9. Jahrhundert nachweisen. Die Nea des Basileios (nach der Schilderung des Photios in seiner Weiherede), die Mosaiken von Hosios Lukas, Daphne und Nikäa und die Fresken der Sophienkirche in Kiew (1051), dann diejenigen in Neredity bei Nowgorod und in Stara Ladoga aus dem 12. Jahrhundert, endlich die Mosaiken der Normannenkirchen in Sizilien, griechische Fresken in Italien u. s. w. bezeugen das Bestehen der Regel. Eine Entwicklung soll damit nicht geleugnet werden.

In der Hauptkuppel über dem Naos erscheint regelmäßig der Pantokrator, das ist Christus auf dem Himmelsthron, segnend. Um ihn, in tieferen Reihen, Engel, welche die neun Chöre vorstellen, und zwischen ihnen, an den Ehrenplätzen, Maria und der Täufer, betend. Oder die Liturgie der Engel. Noch tiefer etwa die Propheten oder die Apostel. Das sind die ersten Rangklassen der himmlischen Hierarchie. Die Kuppel ist der Himmel. Von daher läßt der Herr sein Angesicht leuchten über der Gemeinde. An den vier Zwickeln unter dem Tambour sind die Evangelisten dargestellt oder vier evangelische Hauptgeschichten; oder auch Seraphim oder Cherubim.

Der Kuppel folgt — ikonographisch betrachtet — im Rang der Altarraum. An der Wölbung der Hauptnische erscheint bei den Byzantinern stets die Panagia, entweder als Gottesmutter mit dem Kinde, welchem Erzengel huldigen, oder als Betende (wie bei der Himmelfahrt Christi). Auf die Gottheit des Menschgewordenen oder auf das Gebet der Kirche oder auf das hl. Abendmahl beziehen sich die weiteren Wandbilder des Altarraums, nämlich Wunder Christi, Gestalten von betenden Heiligen, die Kommunion der Apostel. Am Eingang vor dem Altarraum sieht man oft, verteilt auf beide Eingangspfeiler, die Gruppe der Verkündigung, als Anfang der Festbilder aus dem Leben Jesu Christi, die den Naos schmücken. Über dem Eingangsbogen oft noch die sogen. Etimasie, eine Fortsetzung der apokalyptischen Stillleben, welche die altkirchliche Kunst da anzubringen liebte (S. 151).

Die Bilder in der Prothesis haben zum Gegenstand das Opfer Christi. Diejenigen des Diakonikon beziehen sich gewöhnlich auf die Menschwerdung und eröffnen die Reihe der Festbilder aus dem Leben Jesu Christi, denen die Umfassungswände und Gewölbe um die Kuppel eingeräumt sind. Die Bilderreihen laufen in der Richtung von links nach rechts rings um den Naos zur Prothesis, und die unteren Reihen folgen auf die oberen. Doch sind ohne Rücksicht auf die chronologische Folge die Hauptbilder an die Hauptstellen verwiesen. Der Kreuzestod ist oft dem Altarraum gegenüber angebracht, Himmelfahrt und Pfingsten in dem Kreuzarm zunächst des Altars. Die Westwand des Naos zeigt oft das Widmungsbild samt Inschrift. Hieher kommt auch etwa das Weltgericht.

Der Pronaos enthält Darstellungen aus dem Alten Testament, von Schöpfung und Sündenfall, nach den liturgischen Texten der Fasten- und Adventszeit, und Heiligenlegenden. Über den Thüren stehen die Bilder der Titelheiligen, über der Hauptthür Christus, die Panagia oder die ganze Deësis. Hier, in der Vorhalle, beginnen die Gläubigen ihre Andacht mit Gebeten vor den Bildern der Schutzpatrone. Die unteren Bilderreihen in allen Räumen sind Einzelgestalten von Heiligen nach der geistlichen Rangordnung: Bischöfe und Priester im Altarraum, Mönche über den Mönchsstühlen, Frauen im Frauenstand u. s. w. Passende Inschriften, Bibelsprüche oder Strophen aus Hymnen sind den Bildern allen reichlich beigegeben. Das Alte Testament ist gründlich ausgebeutet an Weissagungen und Vorzeichen auf Christus.

Ebenso passend und sinnreich ist der Bilderschmuck der Nutzräume in den Klöstern ausgewählt, des Thores, Speisesaals, Brunnentempels, der Friedhofkapelle.

Mosaiken aus dem Mittelalter sind im Orient selten geworden, die musivische Kunst war aber bei den Byzantinern allezeit in Übung und die Zahl ihrer Werke muß ungemein groß gewesen sein.

Die Mosaiken, welche in der Hagia Sophia noch vorhanden sind, gehören dem Mittelalter an, und zwar verschiedenen Jahrhunderten. Das Bild über der Hauptthür (Abb. 136) zeigt den Kaiser (Leo den Philosophen), dem Pantokrator huldigend, in dem die Sophia verkörpert ist. Dabei die Medaillon-Brustbilder der Panagia und Michaels. In der Hauptapsis die Panagia mit dem Knaben; an den Eingangspfeilern vor der Apsis je ein Engel als Wächter; im Scheitel des Chorbogens die Etimasie zwischen den Gestalten der Maria Orans und des Täufers, etwas tiefer der Kaiser Johannes Paläologus, der diese Bilder wiederherstellen ließ. Die Originale mögen immerhin auf Justinians und Justins II. Zeit zurückgehen. Am Kuppelscheitel sah man ehemals den Pantokrator; zwischen den Fenstern der Oberwände einzelne Heiligengestalten. Im Gynäkeion ist noch ein mittelalterliches Kuppelmosaik des Pfingstfestes gefunden worden.

In der Rotunde des hl. Grabes zu Jerusalem war im 12. Jahrhundert außer dem Pantokrator inmitten der Propheten die Verkündigung, die Höllenfahrt und Himmelfahrt dargestellt. In der Geburtskirche zu Bethlehem die Kindheitsgeschichte. Die Mosaiken, die an den Schiffwänden daselbst erhalten sind, wurden in der Kreuzfahrerzeit von einem Meister Ephraim ausgeführt bezw. erneuert: Scenen aus dem Leben Jesu Christi und Kirchenbauten zur Darstellung der sieben hl. Synoden.

Dem 11. Jahrhundert sollen die Kirchenmosaiken im Kloster Hosios Lukas am Helikon, in der Kirche des Todes Mariä zu Nikäa, in der H. Sophia zu Kiew und im georgischen Kloster Gelati angehören. Dem 12. die im Daphnekloster bei Athen, in der Lawra auf dem Athos. Dem 13. und 14. diejenigen im ehemaligen Kloster Chora (Kahrieh-Dschami) zu Konstantinopel und der Pammakaristoskirche ebendort. Die größten byzantinischen oder doch byzantinisierenden Mosaik-Cyklen findet man auf italienischem Boden: in S. Marco zu Venedig (ca. 40000 Quadratfuß) und im Dom von Monreale bei Palermo (ca. 60000 Quadratfuß). Minder ausgedehnte, aber vorzüglich ausgeführte in Palermo (Capella Palatina, Martorana), Cefalu. Weitere in Grottaferrata, Messina und Salerno; in Venedig, Murano, Torcello und Triest. Griechische Künstler wurden bei der Wiederherstellung der kirchlichen Kunst im Zeitalter Gregors als Lehrmeister der Italiener herbeigezogen, und bis ins 14. Jahrhundert blieb die griechische Mosaikmalerei in Geltung. Palermo und die Städte und Klöster von Calabrien und Apulien, weiterhin Grottaferrata, aber auch Monte Cassino und für den Norden Venedig wurden ihre Schulen. Auch in Rom, Pisa, Siena, Florenz ist diese byzantinische Kunst mit Mosaiken vertreten, wovon später mehr. Natürlich hat sich unter den Händen der Italiener die griechische Ikonographie im lateinischen und der griechische Stil im national-romanischen Sinn allmählich umgewandelt. Sogar diesseits der Alpen haben da und dort „griechische" (d. h. wohl süditalienische) Mosaisten gearbeitet, die zuweilen eigens herberufen wurden.

Von den Mosaiken des Markusdoms in Venedig ist ein großer Teil in der Zeit der Renaissance erneuert worden. Doch die Gegenstände wenigstens sind wohl die alten. Das Programm ist vielleicht dem Bilderschmuck der Apostelkirche in Konstantinopel entnommen. In der Vorhalle ist an den Kuppeln die alttestamentliche Geschichte dargestellt von der Schöpfung bis auf Moses. Die Bilder fallen durch ihren derben Naturalismus auf neben allegorischen und symbolischen Zügen. Es sind Wiederholungen von Miniaturen in griechischen Bilderbibeln, deren Urtypen selbst aus der Epoche Justinians stammen (Cottonbibel; einiges erinnert mehr an karolingische Bilderbibeln). Die Schöpfungstage sind personifiziert, ebenso die Paradiesesströme, das Blut Abels, die Psyche Adams bei der Belebung. Der Schöpfer ist Christus. Der Baum des Lebens ist aus dem Kreuz und dem brennenden Busch zusammengesetzt. Die Kornkammern Ägyptens in der Geschichte Josephs gleichen Pyramiden. Sonst ist die Architektur romanisch. An der Kuppel über dem Altar ist der Immanuel zu sehen, auf den die Propheten

deuten. In der Mittelkuppel die Himmelfahrt Christi, an der Trommel Tugenden, an den Zwickeln die Evangelisten und die Paradiesesströme. In der vorderen Kuppel die Ausgießung des hl. Geistes mit der Etimasie inmitten; unterhalb die zwölf Völker, die je durch ein Paar vertreten sind, und an den Zwickeln Engel, welche das Trishagion singen. In den großen Seitenkuppeln die Geschichte des Apostels Johannes und einzelne Heiligengestalten. In der Hauptapsis Christus und die Patrone. An der Westwand ist das Weltgericht, vielleicht von altersher, zu sehen. Im übrigen sind an den Wänden und Tragbögen Scenen aus dem Leben Jesu Christi und den Legenden der Maria, des Markus und anderer Heiliger verteilt, ohne daß der Plan heute noch ganz erkennbar wäre. Ansehnliche Mosaikcyklen finden sich auch in den verschiedenen Kapellen; die wichtigsten in den Chorkapellen und der Taufkapelle. In der letzteren sind u. a. die neun Chöre der Engel und der Taufbefehl dargestellt.

Der Dom zu Monreale bildet mit seinen Mosaiken ein vollständiges Archiv der mittelbyzantinischen Ikonographie der Bibel. Der künstlerische Wert der Mosaiken ist geringer; sie sind eilfertig und eintönig in der Farbe. Die Anordnung der Bilder in den Schiffen dieser italienischen Basiliken entspricht lateinischer Überlieferung.

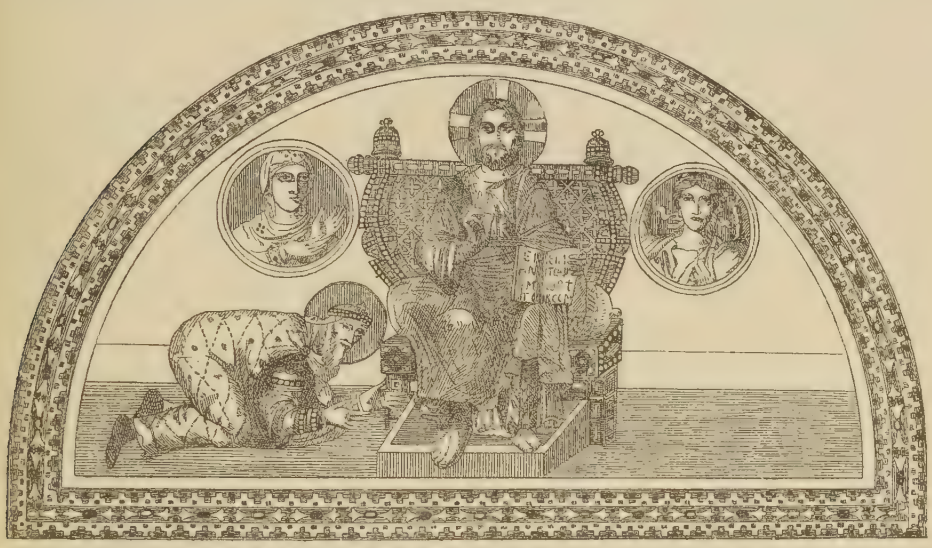


Abb. 136. Eingangsmosaik in der Sophienkirche zu Konstantinopel.

Fresken: Mittelalterliche Kirchenmalereien griechischen Stils finden sich massenhaft im ganzen Gebiet der orthodoxen Kirche und dazu noch in Armenien und Syrien, in Italien, selbst in Rom und im gotischen Franziskanerdom zu Assisi. In Unteritalien sind es namentlich die Grottenkirchen ehemaliger Mönchsdörfer, welche solche Malereien aus dem 10.—14. Jahrhundert aufweisen; viele mit Inschriften, welche die Entstehungszeit, den Stifter und den Meister nennen. Manche sollen eines Cimabue würdig sein. Im 14. Jahrhundert wird diese großgriechische Schule verdrängt durch die gotische des Giotto. Halb gotisch und halb griechisch ist die Schule von Siena.

Bis auf die Gegenwart bietet der Klosterstaat auf dem Hagion Oros Athos eine hohe Schule kirchlicher Wandmalerei. Im 10. Jahrhundert begannen dort die Arbeiten. Bis in die Türkenzeit blieb die Kunstübung der Athosklöster vermutlich von der zünftigen Künstlerschaft der Stadt Thessalonich abhängig. Ihre Blute fällt zusammen mit derjenigen der lateinischen Wandmalerei in Italien, seit der Epoche des Giotto, dessen Werken die griechischen kaum nachstehen sollen. Nicht nur die Technik sei dieselbe, sondern auch die Typen ähnliche, abgesehen von der Tracht, die bei den Griechen weniger Modernes hat. Insbesondere aber wird auch diesen byzantinischen Werken jenes innere Leben und die psychologische Wahrheit, Kraft und Frische des Ausdrucks nachgerühmt, die nur aus der Seele eines selbständigen Künstlers in das Bild fließt. Fruchtbar war noch einmal das 16. Jahrhundert; auch das 18., da der Druck der türkischen Herrschaft nachließ. Zur selben Zeit wie im Westen kam merkwürdigerweise auch im

Gebiet der anatolischen Kirche die Aufklärung mit ihrer Tünche. Von Panselinos ist kein Werk gesichert. Von Frangos Katellanos sind die Fresken der Nikolauskapelle zu Laura; von Andronikos Byzantios diejenigen der Georgskapelle zu Hagiu Paulu. Die Typen des 16. Jahrhunderts sollen an die Erstlinge der Renaissance in Italien erinnern durch die individuelle Charakteristik.

Die handwerksmäßige Arbeitsweise der Malermönche im 19. Jahrhundert hat Didron hübsch geschildert. Da die Typen für die Scenen wie für die Figuren schon gegeben sind, so bedarf es keiner Vorentwürfe. Der Meister giebt aus dem Gedächtnis die Zeichnung und die letzte Vollendung, nachdem die Gehilfen die Farben eingetragen haben. Alles handwerksmäßig und mit erstaunlicher Geschwindigkeit. Das Malerbuch giebt eingehende Vorschriften auch zur Abmessung der Körperverhältnisse. Die Leibeslänge wird dabei mit acht Kopfhöhen angenommen. Erstaunlich sind denn auch die Leistungen nach Zahl und Maß. Über 3700 Figuren in Lebensgröße sind in der 1735 ausgemalten Klosterkirche Mariä Erscheinung zu Salamis gezählt. Wenn auch das Programm, das jeder ihre Stelle zuweist und alle zu einem geistigen Ganzen zusammenfaßt, kein Geheimnis mehr für uns ist, so bleibt doch diese Malerei eine bewundernswerte Errungenschaft jener Kirche, welche von jeher die Kunst zum Gottesdienst erhoben hat und den Gottesdienst zur Kunst.

6. Tafelmalerei.

Sowohl im Gottesdienst als in der häuslichen Andacht sind die Heiligenbilder (Ikonen) unentbehrlich. Die Kirche schreibt die Bilder vor, an denen zur bestimmten Stunde die verschiedenen Gebete zu verrichten sind. Die Tafeln sind am Templon aufgehängt, am Proskynitarion und den Ikonostasien, Pulten und an den Pfeilern und Gesimsen aufgestellt. Auf dem Proskynetarion, einem Pult vor der heiligen Thür, ist das wechselnde Festgeschichten- oder Heiligenbild des Tages ausgestellt. Sie alle hängen für gewöhnlich in der Reihe an der Bilderwand. Auf den Flügeln der Königsthür ist die Verkündigung angebracht, weil der Priester mit dem Englischen Gruß das Allerheiligste betritt. Oberhalb der Pantokrator und als Krönung das Kruzifix. Außerdem die Panagia, die Gruppe des Herrn zwischen Maria und dem Täufer, die Patrone der betreffenden Kirche u. s. w. Für die Panagia giebt es gerade in der Tafelmalerei eine große Zahl von Typen. Alle wurzeln in Legenden und Gebetsvorstellungen. Manche sind nach dem Anfang eines Gebets oder Gesangs benannt. Manche Panagien sind vollendete und ergreifende Kunstwerke. „In den großen feuchten Augen dieser Gottesmutter kann man die Ahnung unergründlichen Leids und Glückes lesen.“ Häufiger sind die Bilder aus den Zeiten des Kunstverfalls. Gräuliche, lederbraune oder schwarzgeräucherte Gesichter mit langer Nase, weitgeschlitzten Augen, überfeinem Mund und allzukleinem Kinn. Die spinnendünnen Finger tasten steif und kraftlos nach dem Kind. Der Mantel ist in starren Faltenzügen über die Körperformen hinweg gebreitet. Goldstriche gelten für die angemessenste Faltenzeichnung. Solche Bilder müssen bis ins 16. Jahrhundert in Unteritalien massenhaft erzeugt worden sein. In Otranto war in mehreren Generationen die Familie Byzamani, Byzantiner, in der Heiligenmalerei thätig bis ins 15. Jahrhundert. Die Armenier und Russen überziehen die Hochheilige mit Gold und Silber, sei es Flitterstoff oder Blech, aus dem nur noch Gesicht und Hände mumienhaft hervorstarren. Die nackten Körperteile werden auch wohl plastisch aufgesetzt. Diese Popanze sind dann noch mit Weihgeschenken aller Art behängt. Je unnatürlicher das Bild ist, um so besser. Soll es doch nicht sinnlich schön und ausdrucksvoll sein, sondern überirdisch, unbegreiflich, furchtgebietend. Rußland besitzt datierte Heiligenbilder vom 10. Jahrhundert her.

Auch die Festgeschichten werden seit Jahrhunderten immer gleich dargestellt mit möglichst viel Figuren- und Gedankeninhalt. Sogar die Rahmen sind mit heiligen Historien in kleinstem Maßstab überzogen. Das Christliche Museum des Vatikans besitzt unter vielen anderen byzantinischen Tafeln ein Votivbild von Cyrill und

Methodius, den lateinischen Slavenaposteln, an den Papst. Methodius soll selbst gemalt haben. Berühmt ist auch die Tafel mit der Legende vom hl. Ephrem, die sich ebenda befindet, das Werk eines Emanuel Tzanfurnani. Eine vielgebrauchte Art von Tafelbildern sind die Hagiothyriden oder Triptychen, Tafeln mit zwei Flügeln oder Thürläden, die ebenfalls bemalt (oder mit getriebenem Blech bekleidet) sind und sogar auf beiden Seiten. Die Form stammt aus der Antike. Im Abendland haben die Hagiothyriden zu der Ausbildung der großen gotischen Flügel-Altaraufsätze den Anstoß gegeben.

Die Technik war in alter Zeit die enkaustische, wobei die Farben mit einem Firnis von Wachs, Harz und Öl versetzt waren. Es sind uns nicht nur antike Wachstafelbilder mit Bildnissen erhalten (Louvre, Graffische Sammlung in Wien), sondern auch altbyzantinische Heiligenbilder in dieser Art (im Christlichen Museum der Geistlichen Akademie zu Kiew). Ihre Wirkung muß der unserer Ölbilder einst nahe gekommen sein. An den nackten Teilen sind die Farben mit dem Griffel aufgetragen und gestrichen, an den Gewändern mit dem Pinsel. Der Malgrund ist Stuck und das Beiwerk, Nimben u. dergl., ist zuweilen plastisch modelliert und vergoldet.

Die mittelalterliche Malerei aber begnügt sich im Orient wie im Occident meist mit dünneren, zarten und matten Temperafarben. Leim, Gummi, Feigenmilch, Eiweiß, Honig sind die Bindemittel. Das fertige Gemälde wird mit einem Firnis überzogen, zum Schutz sowohl als zur Erhöhung der Leuchtkraft. Es erhält dadurch einen lackartigen Glanz. Gold wird gern in Blättchen aufgelegt.

Die zunehmende Wertschätzung des Mühsamen ruft bei den Byzantinern im 11. Jahrhundert die Tafeln mit Kleinmosaik statt der Malerei hervor. In einem Wachsgrund sind Stifte eingedrückt, deren Durchschnitt mit dem bloßen Auge kaum zu unterscheiden ist. Die berühmtesten Stücke befinden sich im Domschatz zu Florenz und im Louvre; Werke des späteren Mittelalters.

7. Buchmalerei.

Die Wertschätzung dieses Kunstzweigs muß bei den Griechen seit dem Bilderstreit bedeutend zugenommen haben. War es doch ein vorwiegend litterarisches Zeitalter, das durch die Namen eines Photius und Konstantin Porphyrogennetos, der Makedonen und Komnenen bezeichnet ist. Sowohl die höfische Renaissance als die kirchliche Restauration wandten der Bücherkunst besondere Pflege zu. Dem Mönchtum mußte sie zur Propaganda dienen, Ideen in das Volk tragen. Die Klöster von Byzanz, namentlich das der Studiten, von Edessa, Antiochien, Athos, Kiew u. s. w. werden Großwerkstätten populär-polemischer und erbaulicher Litteratur und Illustration. Am Hof wird die klassizistische Buchmalerei sogar von allerhöchsten Herrschaften eigenhändig betrieben. Theophilos und Konstantin Porphyrogennetos haben, wie es scheint, die Ornamentik und Kalligraphie begünstigt; Basilius II. und Leo der Philosoph vorzüglich die Bilderausstattung. Von Irene, der Gemahlin Alexis Komnenos', ist ein Typikon geschrieben, das die Nationalbibliothek in Paris bewahrt. Von den Ikonoklasten ist ausdrücklich bezeugt, daß sie auch in den Büchern keine Heiligenbilder duldeten. Dieser Rigorismus kam wenigstens der Buchornamentik zu gut, die sich in dieser Zeit entwickelt unter arabischem Einfluß. Schon von der oströmischen Kunst Syriens her waren die architektonisch-ornamentalen Einfassungen der Register üblich, vorzugsweise bei der Evangelien-Konkordanz, und ferner die verzierten Titelblätter. Jetzt werden auch die Überschriften als Ziertitel ausgestaltet und umrahmt, Kopf-, Rand- und

Fußleisten neben dem Text angebracht. Die Anfangsseiten sind gewöhnlich oben und an den Seiten durch Randborten eingerahmt, in denen Ornament und Idyllen, Tiere, Jagd- und Zirkusbilder oder Christliches verflochten sind. Das Ornament besteht aus Ranken, später Arabesken, aus Mosaik-, Flecht- und Teppichmustern und Motiven der Metalltechnik und der Architektur. Die Schrift selbst wird zum Ornament, zur Arabeske und Vignette, zum Idyll. Die Textbuchstaben werden an hervorragenden Stellen eigentümlich, der arabischen Schrift ähnlich, zusammengezogen und stilisiert. Insbesondere beschäftigt sich die Phantasie mit den großen Anfangsbuchstaben. Schon spätrömische Schriftsteller machen auf die Ähnlichkeit gewisser Buchstaben mit Tierkörpern, Vögeln aufmerksam. Die ersten Tierbuchstaben (zoomorphische Initialen), z. B. eine Taube mit dem Ölzweig, tauchen aber bei den Griechen erst im 7. Jahrhundert auf (in einer Evangelienhandschrift aus Cypern, in Paris). In dem berühmten Pariser Psalter (n. 139) des 10. Jahrhunderts sind die Initialen aus Tierformen, Blumen, Früchten, Perlenreihen zusammengesetzt, aber noch nicht sehr entwickelt.

Abb. 137. Byzantinischer Initial.

Im 11. Jahrhundert ist die byzantinische Initialornamentik reif. Der halbe Orient steuert zu den Bestandteilen bei. Schlangen- und Schlingwerk, das nach Kondakoff aus Ägypten stammt, Fisch- und Vogelbildungen, Knotenschlingungen und aufeinander gesteckte Blattkelche und Palmetten aus Armenien, Blattschnörkel in arabischem und indopersischem Geschmack; dazu allerlei Figürliches, Fischer (Abb. 137), segnende Priester, Heilige, ganze Gruppen und Geschichten in bunten Farben. Immer bleiben doch bei den Griechen die Initialbuchstaben, auch die anthropomorphischen und historiierten oder ikonischen, in bescheidener Größe und im idyllischen Ton, im Charakter der Vignette. Nichts von den Schreckgestalten, die in nordischen Manuskripten spuken; höchstens ein paar Sirenen oder ein Kentaur! Die Bildinitialen zeugen für die Vereinigung von Schreiberei und Malerei in einer Hand, wie es beim klösterlichen Betrieb durch Liebhaber das Gegebene ist. Im 13. und 14. Jahrhundert wird der Buchstabenschmuck und die Schriftverzierung überhaupt einförmig. Die Figuren verschwinden aus den Initialen. Die Malerei ist auch auf diesem Grenzgebiet erstarrt.

Die meistgebrauchten Bücher sind von den biblischen vorzugsweise der Psalter, als Haupterbauungs- und Gebetbuch, und die Evangelien. Sodann Oktateuche (die geschichtlichen Bücher des Alten Testaments umfassend) und Hiob. Die hl. Schriften sind oft mit einem Kommentar versehen, und davon wird auch die Illustration beeinflußt. Dem Psalter sind die biblischen Oden beigegeben, auch wohl ein kirchlicher Kalender und das Glaubensbekenntnis. Die Ausleger finden im Psalter Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Dogmatik und Moral, kurz, ein Kompendium der ganzen Theologie. Und in ihren Spuren gehen die Illustratoren der volkstümlichen klösterlichen Schule. Die Illustration verbildlicht bald den einfachen Wortlaut, bald einen tieferen Sinn, bald eine Nutzanwendung. Überall macht sich der Mönchsgeist bemerklich. Der Säulenheilige Simeon und andere Asketen vertreten die „Gerechten", die „Gottlosen" sind Bilderstürmer und sonstige Ketzer. Überall wird Christus und die Kirche verhüllt gefunden. Diese lehrhafte Illustration hatte sich wahrscheinlich an der erbaulichen Litteratur, an den Predigtsammlungen des Gregor von Nazianz, Chrysostomus, des Mönchs Jakob u. a. geschult. Für ihren anspruchslosen künstlerischen Zweck genügt eine leichtere Technik, einfache oder angetuschte Federzeichnung auf

dem nackten Pergament, oft nur am Rand, und ein bescheidener Maßstab, eine Vignettenmanier. Der Zeichner giebt mehr oder weniger geistreiche Einfälle, nicht typische Kompositionen. Natürlich schöpft er dabei aus den Kommentaren und benützt die geläufigen Bildertypen. Aber der Gedankenreichtum sowohl als die Gestaltungskraft machen dem griechischen Geist noch alle Ehre.

Die populär-asketische Psalterillustration ist vielleicht erstmals vertreten durch den griechischen Chludoff-Psalter in Moskau, der vom Athos stammt und im 9. Jahrhundert entstanden sein wird. Doch stellt er noch die Schönheit über den Ausdruck und bewegt sich in antiken Geleisen. Ähnlich der Barberinische Kaiserpsalter (Rom, Bibl. Barberini) und ein Bilderpsalter auf dem Athos. Das Hauptbeispiel ist aber ein Psalter mit Hymnen im Britischen Museum, aus dem Studioskloster im 11. Jahrhundert. Die Originale rühren von einem Bibliographen Theodoros im Basiliuskloster zu Cäsarea (1066). Die Psalmen sind hier vornehmlich aus dem Evangelium, insbesondere der Passion illuminiert. Wie „Güte und Wahrheit sich küssen" z. B. ist dargestellt durch die Knaben Jesus und Johannes, ein Motiv für Rafael. Auch die Heiligenlegenden und die Ikonomachie, welche mit der Kreuzigung Christi durch die Juden in Parallele gestellt wird, das tägliche und kirchliche Leben und das vorzugsweise erbauliche der Mönche, aber auch die antike Mythologie (z. B. Iphigeniens Opfer zu Ps. 105) sind verwertet. Der Rest ist Wortillustration mit Hilfe von Personifikationen. Dieselbe hat Nachfolge gefunden an den angelsächsischen Bilderpsaltern, deren Ton freilich naiver ist. Die Fabel von der Monotonie und Unselbständigkeit der byzantinischen Kunst wird durch diese oft merkwürdig unbefangenen und lebensvollen Verbildlichungen unsinnlicher und bildwidriger Gedanken glänzend widerlegt, wenn es auch mehr ein geistreiches Rätselspiel mit Wortvorstellungen ist als eine erbauliche Bilderschrift oder Bibel in Bildern, die es sein soll. Ein asketisch-lyrischer Ton geht hindurch. Immer wieder treten Engel, Märtyrer und Gerechte und Kreuzträger und Teufel, Sünder, Ketzer, Ikonoklasten, Barbaren und Tyrannen auf. Das Almosengeben ist geflissentlich verherrlicht. Die Eingangsworte des 1. Psalms werden von Christus gesprochen, und da Gott die vollkommene Seligkeit bedeutet, so ist die Herrlichkeit des Herrn daneben abgebildet. Der Rat der Gottlosen ist dargestellt durch ein thronendes Weib, hinter der Teufel lauern. Die Gottlosen sind auch wohl als wilde Tiere oder Waldmenschen gestaltet, welche einen Heiligen bedrängen. Man sieht den Berg Zion und den Turm, worin die Gerechten des Alten Testaments geborgen sind, und den Abgrund der Hölle. Tiefsinnig und treffend ist aber größtenteils auch die typologisch-biblische Illustration. Zu dem Vers: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist," kommt das Bild der wunderbaren Speisung des Volks durch Jesus. Vielfach war ja allerdings die historische Illustration schon durch den Inhalt oder die Überschrift des Psalms selbst gegeben und die typologische Verknüpfung durch neutestamentliche Zitate oder durch die Liturgie, z. B. bei den Tauf- und Sterbepsalmen. Jedenfalls haben die Byzantiner den Beweis geliefert, daß der Psalter teils in Titel-, teils in Randbildern durchillustriert werden kann.

Für den Hof arbeiten akademisch geschulte Laien. Sie verfolgen mit ihrer Buchmalerei künstlerische Zwecke, leben im klassischen wie christlichen Altertum und arbeiten nach hellenistischen Vorlagen. Auch in der Miniatur erstreben sie die volle Wirkung von ausgeführten Gemälden mit landschaftlichem Hintergrund und Himmel. Ohne sich durch theologische Reflexion beirren zu lassen, greifen sie frei den poetischen Gehalt der heiligen Texte heraus und bevölkern gleich den altchristlichen Paraphrasendichtern die biblischen Scenen mit klassisch-allegorischen Gestalten. Unverkennbar ist die Vorliebe für das Idyll, für bukolische und romantische Scenen und bei dramatischen Vorgängen für theatralisches Pathos und athletische Posen. In ihren Vorlagen liegt die Stärke dieser Schule. Ihr Figurenstil ist antikisch mit einem Stich ins Naturalistische, das auch im griechischen, von den Byzantinern geschaffenen Roman herrscht. Die Ausdrucksmittel sind konventionell. Die Fleischfarbe wechselt nach Rang und Stand; rotbraun, sonnverbrannt erscheinen die Geringeren, die Vornehmen haben eine zarte Hautfarbe. Die Zeichenkunst ist schon sehr unselbständig. Wenn die Glieder der aus verschiedenen Vorlagen zusammengetragenen Gestalten sich überschneiden, so läßt der Maler öfters die des Hintermannes durch den Leib des Vordermannes durchscheinen. Von Perspektive hatten auch die Maler des Altertums keine wissenschaftliche Kenntnis; sie fanden sich mit dem Gefühl zurecht. Jetzt scheint auch die

Erinnerung daran verschwunden. Auch die Kenntnis des Knochenbaus fehlt den byzantinischen Zeichnern; sie haben nur ihren Kanon, ihre Normal-Verhältniszahlen. Die Gebärden aber sind höchst lebendig und bezeichnend; dabei gemessener als in der christlichen Antike. Die Köpfe individuell und doch ideal gehalten. Die Behandlung der antikischen Gewänder ist freilich manieriert. Knitterig wie Seide oder wulstig und in unnatürlich runden Zügen legen sich die Falten um die ausgewölbten Körperteile. Die Sandalen sind bei den biblischen Heiligen schon manchmal vergessen. Meisterhaft ist die Färbung: in der Regel klare, zarte Tonharmonien, aber auch tiefe, trübe oder kräftige, wo die beabsichtigte Stimmungswirkung es erheischt. Im Licht wiegen die warmen Töne vor, im Schatten kühle, Grau und Grün. Zu den Lokalfarben kommt eine eingehende Modellierung mit Lichtern, Halb- und Tiefschatten und durchsichtigen Lasuren: kurz, eine raffinierte Technik. Gewöhnlich ist mit einem neutralen Grundton untermalt. Das Pergament ist mit Gips grundiert oder doch mit Gummi oder Eiweiß präpariert. Gemalt wird mit Tempera. Ältere Prachtwerke sollen in Wachsfarben ausgeführt sein.

Abb. 138. David als Hirtenknabe im Pariser Psalter.

Bei der Psalterillustration führen die akademischen Maler eine ziemlich feste Bilderreihe von Davids Thaten und den übrigen Helden des Gebetbuchs vor: sein Hirtenleben auf den Fluren Bethlehems, seine Salbung, sein Kampf mit Goliath, sein Psallieren mit Begleitung der Chöre. Überall stoßen wir auf altkirchliche Überlieferung und klassische Entlehnungen. In den Widmungsbildern dieser höfischen Werke kommt die Unterwürfigkeit und bombastische Schmeichelei der Byzantiner voll zur Geltung. Diese Art der Psalterillustration ist wohl die ältere, altbyzantinische, während die mönchisch-theologische nur bis zum Bilderstreit zurückreicht.

Fast alle Bilder kommen in mehreren Handschriften vor; das klassische Beispiel ist der berühmte Psalter in Paris (Bibl. Nat. 139) aus dem 10. Jahrhundert. Es sind wohl zum Teil Kopien nach hellenistischen Mustern, aber dennoch echte Denkmäler ihrer Zeit. Sie sind besonders eingeheftet: 1) David als Hirt, zur Harfe singend; inspiriert von der „Melodie", belauscht vom Berggott Bethlehems und von einer Nymphe (Abb. 138). Der blonde David scheint einem Orpheus nachgebildet. Das Ganze könnte einem Idyll des Theokrit entnommen sein. 2) David, im Typus des Herakles, bezwingt beim Morgenrot den Löwen. Die „Stärke", im Dianentypus, mit Lorbeer und Eichenlaub bekränzt, steht ihm bei. Eine Nymphe sieht mit Scheu und Schrecken zu. 3) Davids Salbung in Gegenwart des Vaters und der Brüder. Die „Milde" empfiehlt ihn. 4) Davids Kampf mit Goliath inmitten beider Heere. Die „Kraft" spricht ihm Mut zu. Die „Prahlerei" entflieht. Unten schleift er den Riesen an den Haaren und schwingt das Schwert, um ihn zu enthaupten. 5) Davids Einzug. Die Töchter Israels begrüßen ihn durch Reigen. Saul und die Krieger sind Zeugen. 6) David wird von den Kriegern auf den Schild erhoben und von einer namenlosen allegorischen Figur gekrönt. Bauwerk mit Zuschauern. 7) Davids Erhöhung. Der greise König im byzantinischen Ornat steht in der Mitte auf dem Ehrenschemel. Er hält im Buch den 71. Psalm aufgeschlagen. Über ihm schwebt die Taube des hl. Geistes. „Gerechtigkeit" und „Prophetie" stehen ihm zu seiten. 8) Davids Buße, in zwei Scenen, anscheinend ohne alles Vorbild: Nathans Strafpredigt und Davids Buße. Wie der König im Staube liegt, gleicht er genau dem Kaiser im Eingangsmosaik der Sophienkirche. Hinter ihm steht die „Reue". 9) Der Durchzug durchs Rote Meer (zu Ps. 114 oder 136). Ort

und Zeit sind angedeutet durch die Göttin des „Roten Meers" und den Gott der „Wüste" und durch die Gestalt der „Nacht" mit dem Sternenschleier. Man sieht das fliehende Volk Israel und die Feuersäule; Moses, der den Wellen mit dem Zauberstab gebietet; Pharao auf seinem Wagen, vom „Abgrund" hinabgerissen, und seine Reiter, mit den Wellen kämpfend. 10) Moses spricht mit Gott und empfängt die Tafeln des Gesetzes. Der Berggeist des Sinai darf nicht fehlen. Zwölf Vertreter Israels stehen am Fuß des Berges. 11) Hanna im Dankgebet. 12) Jonas ebenso. Dazu zwei Vorgänge aus seinem Abenteuer, in der altchristlichen Weise. 13) Jesaias im Gebet zwischen der „Nacht" und dem jungen „Morgen" mit der Fackel, im Wald. 14) Hiskias Krankheit und Gebetserhörung. Das „Gebet" ist personifiziert. Diese letzten Darstellungen gehören zu den dem Psalter angehängten biblischen Hymnen. Die Malerei soll durchweg flott und breit bei großem Maßstab behandelt sein. Die Könige und Gottesmänner haben goldene Nimben, die Tugenden blaue oder rosenrote. Auch der Schriftschmuck ist reich: Bordüren, Vers- und Kapitel-Initialen. — Von den übrigen Psaltern dieser Zeit und Schule ist derjenige der Markusbibliothek zu Venedig näher datiert durch das Bild der Widmung an Basilius II.

Die sogen. Bibel der Königin Christina im Vatikan erscheint dem Pariser Psalter verwandt, doch auch wieder abweichend in Ikonographie und Stil. Sie ist ebenfalls ein Werk des 10. Jahrhunderts, gestiftet von einem Patricius Leo und seinem Bruder Konstantin, einem Protosphatar; vielleicht im Studioskloster. Es ist eigentlich ein Auszug aus dem Alten Testament mit prachtvollen Titelbildern, Widmungsbildern und 12 ganzseitigen Illustrationen, in denen das Bestreben, Neues und den theologischen Forderungen Entsprechendes zu bieten, bemerkbar ist. Manches erinnert bedeutsam an karolingische Bilderbibeln. Vornehmlich die Bildertafeln, die in mehreren Reihen eine ganze Chronik entrollen. So hier die Schöpfung, den Auszug aus Ägypten, die Gesetzgebung, die Geschichte von Judith und Holofernes. Andere Darstellungen sind offenbar aus Psalter- und Hiobhandschriften entnommen. Der Maler ist bemüht um dramatische Gruppierung und liebt reiche architektonische Hintergründe.

Hier reihen sich die beiden Oktateuche des Vatikan, derjenige der Laurentiana und der von Vatopädie auf dem Athos an, sowie ein Hiob im Katharinenkloster am Sinai. In den Oktateuchen ist die Urgeschichte (ähnlich wie in den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco und im Dom Monreale) behandelt, teils symbolisch und allegorisch, teils mit gemeinem, widerlichem Naturalismus oder auch in trockenem Schematismus, wo die antiken Muster fehlen.

Sowohl das Tetraevangelion (Vier-Evangelienbuch) als der Apraktos (Evangelien-Perikopenbuch) kommen beim Gottesdienst in Gebrauch. Daraus erklärt sich das Vorkommen von Heiligen- und Festtagsbildern neben den Evangelistenbildnissen, Textillustrationen und Kanonverzierungen. Die Liturgie beeinflußt auch die Illustration. Legendarische und symbolisch-lehrhafte Züge dringen in die evangelischen Historien ein. Auch der Psalter wird in späterer Zeit mit Andachtsbildern ausgestattet als Gebetbuch, und die Kosten der Illustration werden durch Anlehen aus den Evangelien und Legendenbüchern bestritten. Mit der Erfindungskraft schwindet die eigentliche Textillustration dahin und macht einem öden Einerlei von Gemeinplätzen, von Heiligen und Engeln Raum: der „ikonographischen" Illustration.

Die Apokalypse erfreut sich bei den Griechen im Mittelalter nicht sehr der Beachtung. Wohl aber giebt es aus neuerer Zeit russische Bilderhandschriften derselben.

Dagegen wird Hiob als Erbauungsbuch gelesen und gern illustriert. Wie es scheint, galt das Buch vorzüglich in den bedrängten letzten Zeiten des Romäerreichs als zeitgemäß. Der Bildercyklus muß schon vor dem Bilderstreit entwickelt worden sein.

An nichtbiblischen Schriften kommen außer den Homilien, deren vornehmste schon oben aufgeführt sind, für die Geschichte der christlichen Kunst hauptsächlich die Menäen (Heiligenkalender) und das Legendenbuch des Metaphrastes (10. Jahrh.) in Betracht. Sodann Erbauungsschriften wie der Klimax und die Lehrdichtung von Barlaam und Josaphat.

Die Handschriften mit Evangelistenbildern auf den Titeln sind gar häufig. Die schönsten, ausgeführt in der mikroskopischen Manier der Epoche Konstantins Porphyrogennetos, enthält ein Evangelium vom Jahr 964 in Paris (Nat.-Bibl. 70). Ebensolche Illustrationen in erstaunlicher Menge und noch erstaunlicherer Feinheit findet man in mehreren Handschriften zu Paris (Kaiserevangelium n. 70 u. a.) und Wien, im Athoskloster Iviron und im georgischen zu Gelati. Wahre Wunder des Klosterfleißes, aber arm an Gedanken, einförmig in den Kompositionen,

süßlich in den Typen, eine bloße Ikonographie en miniature! Im Evangeliar des Johannes Komnenos Philometor vom Jahr 1128 (Vaticana) ist, wie auch sonst oft, jedem Evangelistenbild eine Geschichte aus dem Eingang des betreffenden Evangeliums beigegeben; außerdem ein sehr interessantes Widmungs- und Zeremonienbild. Ein griechisches Neues Testament mit Illustrationen (sogar zu den Episteln) im Museum zu Palermo soll der Mutter Friedrichs II., Konstanze, gehört haben.

Daß übrigens die evangelische Ikonographie des 10. und 11. Jahrhunderts größtenteils schon vor dem Bilderstreit in der altbyzantinischen Epoche festgestellt war, beweist eine Evangelienhandschrift des 7. oder 8. Jahrhunderts in der Petersburger Bibliothek (nach Kondakoff). Hieher gehört auch nach den jüngsten Forschungen der Bilderkodex von Rossano in Kalabrien, der früher dem 5.—6. Jahrhundert zugeschrieben wurde (vergl. S. 122).

Die illustrierten Predigten des Gregor von Nazianz sind glänzend vertreten durch das Exemplar des Kaisers Basilios Makedon, in Paris (Bibl. Nat. 510). Vor jeder Homilie steht eine Miniatur (Abb. 139). Außerdem Ziertitel und höfische Widmungsbilder. Die Mehrzahl der Illustrationen zum Text sind biblische Historien von ausgezeichneter Schönheit und Bedeutung, aus denen sich eine vollständige griechische Bilderbibel zusammenstellen läßt. Urchristliche und altbyzantinische Typen stehen neben solchen, die im Mittelalter in Schwang sind und auf die neuere Kunst übergehen. Der Grundton der Schilderung ist weihevoll. Der Stil steht den Kosmasbildern nahe. Die schwierigsten Vorwürfe sind in würdiger, oft ergreifender Weise bewältigt: Die Verklärung Christi, Jesaias Vision von der Erscheinung des Herrn, Jakobs Kampf mit dem Engel und sein Traum von der Himmelsleiter, und Ezechiels Gesicht vom Totenfeld. Das letztgenannte Bild, von einem goldenen Rahmen eingefaßt, ist wahrhaft visionär dank der stimmungsvollen, auf dunklem Grün und Rosenrot beruhenden Färbung. Da sind auch Darstellungen, die man sonst noch nirgends findet: Die Parabel von dem reichen Mann und dem armen Lazarus, die Versuchung Christi, Salomos Urteil, die Geschichten Gideons und Simsons, Moses Gebet in der Amalekiterschlacht, die Kreuzabnahme und die Grablegung, Mariä Heimsuchung. Aber der bunte Inhalt der Predigten, oft eine bloße flüchtige Anspielung, giebt dem Künstler Anlaß, auch die Geschichte und Legende hereinzuziehen (Abb. 140 illustriert eine Osterpredigt, worin Konstantins und Helenas gedacht ist). Gregors Bekehrung, seine Priesterweihe, Tod und Begräbnis seiner Anverwandten, seine Wohlthätigkeit im Krankenhaus, eine Seereise, seine Audienz vor Theodosius. Das Martyrium des Cyprian wie das der Makkabäersöhne. Legenden über Konstantin, Helena und Julian den Abtrünnigen. Auch ein Hagelwetter, worüber Gregor gepredigt hat. Dies alles nicht etwa in flüchtigen kleinen Randzeichnungen, sondern in Vollgemälden von großem Folioformat.

Abb. 139. Miniatur aus den Homilien des Gregor von Nazianz.

Die jüngeren Gregor-Handschriften sind zum Teil selbständig in der Illustration und mindestens inhaltlich interessant, namentlich eine in Paris durch die mythologischen Reminiscenzen. Aber die klösterlichen Maler gefallen sich jetzt darin, die natürliche Erscheinung des Menschen zu karikieren, da die Welt ihnen doch nur als Schauplatz der menschlichen Laster gilt.

Die Homilien des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos zu Ehren der Gottesmutter sind durch ihre Bilder geradezu die Quelle des Marienzyklus, auch des lateinischen, geworden (auf Grund der apokryphen Kindheits-Evangelien). Ihnen schließen sich die Hymnologien an.

Das Haupterexemplar des Jakobos befindet sich im Vatikan, eine Kopie in Paris. Nichts ist bezeichnender für die griechische Einbildungskraft als diese Illustrationen. Da sind Dutzende, die an Gedankengehalt und Aufwand von Gestaltungskraft der Weltgerichts-Komposition nahe kommen. Die abendländische Kunst bewegt sich im Zeitalter der Ottonen wohl auch manchmal in solchen Geistesflügen. Doch hat sie auch nicht annähernd gleiche Glanz-

leistungen aufzuweisen. Ein scholastischer Beigeschmack haftet allerdings diesen spätgriechischen Bilderdichtungen an. Nicht nur ist die legendarische Geschichte der Maria eingehend dargestellt bis zur Ermüdung, sondern die kühnsten Hymnen, welche die Rhetorik auf die Gottbegnadete und auf das Mysterium der Menschwerdung und Erlösung anstimmt, weiß der Künstler ins Bild umzusetzen. Er kann sich in der Feierlichkeit gar nicht genug thun und operiert darum gleich mit Engellegionen. Aber ihm steht auch echte, schlichte, sinnige und zarte Poesie zu Gebote. Zufälliges Detail verschmäht er auszumalen, und über die Gesetze der Perspektive ist er hoch erhaben. Ein Nachahmer ist er nicht, aber passende Motive im gegebenen Schatz der Kunstvorstellungen hat er nicht verschmäht. Da sieht man die Versammlung aller Heiligen um die

Abb. 140. Allegorische Darstellung des Osterfestes. (Homilien des Gregor von Nazianz.) Paris, National-Bibliothek.

Jungfrau. Das Abbild der Kirche als Kuppelbau, worin die Herrlichkeit des Herrn erscheint, und die Erdenwelt als Garten, worin die Menschheit auf den Erlöser wartet. Die Abgeschiedenen in der Unterwelt, welche neu ankommende Seelen nach ihm fragen, und Verdammte. Christi Höllenfahrt und das Flehen der Verdammten zu Maria. Die Versammlung der Propheten um die Mutter mit dem Gottessohn. Der Triumphzug der Jungfrau mit ihren Angehörigen, Freunden, Dienern; unter Vorantritt der klugen Jungfrau; und dabei die Auferstehung aller Geschlechter. Derselbe Zug, geleitet von den sechzig Starken, nach dem Hohenlied (3, 7); und das Lager des Salomo — Christus, von demselben bewacht. Die Entsendung Gabriels zur Verkündigung an Maria: da ist die göttliche Dreifaltigkeit, durch drei nebeneinander sitzende Engel vorgestellt und von Cherubim und Engelscharen umringt. Beim Gesicht Jesaias sind nicht weniger als fünfzig Engel aufgeboten, von denen wenigstens die Köpfe sichtbar werden. Bei

der Rückkehr Gabriels thront — nach der Offenbarung — Gott der Sohn in einer Apsis hinter dem Thronaltar, um ihn himmlische Trabanten. Die drei übrigen Erzengel knieen rechts vom Thron. Bei der Rast der Jungfrau auf dem Weg zum Tempel pflückt der kleine Jakobus ihr Früchte im Hain; ein Wassergott gießt dienstfertig seine Quellurne aus; eine nackte Frau erhebt sich mit halbem Leib aus dem Fels und streckt die kettenbeladenen Arme gegen die Gnadenreiche aus: das ist die Erde.

Die Himmelsleiter des Sinai-Abts Johannes, genannt Klimakos (6. Jahrh.), ist in der Vaticana in zwei Handschriften des 11. Jahrhunderts und auch sonst vertreten. Miniaturen von äußerster Feinheit, aber wenig geistigem Gehalt, mit harten, grämlichen und fanatischen Gesichtstypen und verkümmerten Mönchsgestalten. Dargestellt sind die Tugenden und Laster teils in Beispielen, teils in Personifikationen. Die letzteren können denen des Giotto in Hinsicht auf die Charakteristik nicht das Wasser reichen. Interessant sind gewisse Prototypen von Todesbildern im Leben der Einsiedler.

Das älteste und schönste Menologion ist das vatikanische, das für Basilius II. angefertigt ist. 430 Bilder umfaßt es für die Legenden vom September bis zum Februar. Acht namentlich angegebene Künstler müssen zunftmäßig daran gearbeitet haben. Es ist dieselbe Schule wie im Pariser Gregor von Nazianz. Die Maler streben bei den Verherrlichungsscenen wohl nach Feierlichkeit und Anmut, nach Abwechselung im Kostüm, nach Eleganz der Zeichnung und Glanz der Farbe, aber der grausame Realismus bei den Marterbildern macht den Gesamteindruck doch zu einem peinlichen. Daß wir uns im Mittelalter befinden, zeigt auch schon das Beiwerk, aus dem die klassischen Überlieferungen fast verschwunden sind. Es mahnt daran der Geist der Darstellungen auch in anderen als den Marterscenen, z. B. die Teufelsfratzen bei der Versuchung des hl. Antonius.

Die Ausläufer der griechischen Miniaturkunst im Schriftwesen der Kopten, Syrer, Armenier, christlichen Araber und der Slaven zeigen zwar viel Barbarei, aber auch — wenigstens bei den Südslaven — manchen frischen nationalen, kriegerischen Zug, der an die germanisch-christliche Kunst im Frühmittelalter erinnert. Die koptischen Malereien haben allerdings kaum mehr Leben in sich als ihre irischen Geschwister, die ihnen ähnlich genug sind. Während noch im 8. Jahrhundert eine koptische Handschrift der Bibliothek von Neapel mit Kopien nach dem Kosmas ausgestattet wurde, ist das Evangelienbuch, das Bischof Michael von Damiette 1173 geschrieben hat (Paris), sowohl im Stil der Bilder und der Ornamente als in der Technik von den byzantinischen Gebräuchen weit entfernt. Die Ornamentik gleicht teils der altsyrischen, teils der arabischen. Die armenische Buchmalerei besitzt im 12. Jahrhundert einen eigentümlichen Stil der Ornamentik, Zusammensetzungen von Blattkelchen und Palmetten, von Schnurverknotungen und Verschlingungen in der Feinheit des arabischen und nordischen Linienspiels, Fisch- und Vogelformen und orientalische gebrochene Architekturbögen. Während in Profanbildern persischer oder sarazenischer Geschmack einwirkt, bleiben die christlichen Darstellungen, so gut es geht, den byzantinischen Vorbildern treu. Bis ins 12. Jahrhundert wurden die nötigen Miniaturen, die „Ikonen“ und „Kamaren“ (Kanontafelrahmen), zu den Evangelien einfach aus Byzanz bezogen. Daher können die schönen Malereien in dem reich ausgestatteten Evangeliar des 10. Jahrhunderts im Mechitaristenkloster S. Lazzaro zu Venedig, im georgischen vom Jahr 995 der Petersburger Bibliothek und diejenigen im Evangeliar von Gelati, das von einem „Chrysograph Michael“ angefertigt ist, ohne weiteres der griechischen Buchmalerei eingereiht werden. Aus dem 14. Jahrhundert sind armenische Bilderhandschriften häufig anzutreffen. Die russischen Erzeugnisse zeichnen sich vornehmlich durch die nationale Ornamentik aus, Schlingwerk und Verknotungen.

C. Technische Künste im Dienste der Kirche.

Das griechische Kirchengerät ist dem symbolisch-dramatischen Charakter des Gottesdienstes gemäß höchst mannigfaltig. Da die Symbolik der Liturgie offiziell festgelegt ist, so ist es auch die Symbolik der Verzierung am Gerät. Alles ist Programm und Symbol, vom Liturgen in seinen prunkvollen Gewändern bis herab zu den Vortrageleuchtern.

Der heilige Tisch ist verhängt mit linnenen „Leichentüchern" und gedeckt mit einem seidenen „Antimension", das Reliquien enthält und das Bild der Grablegung zeigt. Auf dem hl. Tisch liegt das Evangelion und steht ein Kreuz und ein Kiborion, ein Gehäus für das geweihte Brot. Manchmal ist es reich gestaltet als Kuppelkirche. Zur Zurüstung des hl. Opfers ist erforderlich: die hl. Lanze, d. h. ein Messer zur Zerlegung des Brots; der sogen. Stern, d. i. ein Gestell zur Aufnahme der Tücher, die das Geweihte verhüllen; kleinere Brotteller, Wasserschalen, Löffel zur Verabreichung des in den Kelch getauchten Abendmahlsbrots. Kelch und Diskos haben eine ansehnliche Größe. Beim großen Einzug werden sie feierlich zur Schau getragen, der Diskos auf dem Haupt des Diakons.

Kostbare in Onyx oder Kristall geschnittene und in Gold gefaßte Kelche, Kannen, Schalen, Lampen aus der Beute der Kreuzfahrer in Konstantinopel bewahrt der Schatz von S. Marco in Venedig; auch das Pariser Medaillenkabinett. Einige Stücke tragen Kaisernamen.

Abb. 141. Von der Riello-Thür der Paulskirche zu Rom.

Der moderne Taufkessel ist mit Deckel und Leuchtern ausgestattet. Der liturgische Fächer, der gleichfalls zur Feierlichkeit der Eucharistie gehört, hat gewöhnlich die Form eines Cherub.

Künstlerischen Wert haben auch wohl die Räucherpfannen und die Brotschüsseln, die bei ganznächtigen Gottesdiensten zur Brotweihe dienen. Sie nehmen manchmal einen eigenen tischförmigen Untersatz aus Metall in Anspruch.

Der Andacht dienen neben den Heiligenbildern vornehmlich die Staurotheken, Stücke vom wahren Kreuz enthaltend und häufig als Triptychon aus kostbarem Material gebildet wie auch die Ikonen, Panagien (Hostienkapseln) und Amulette.

Der Löwenanteil fällt von der byzantinischen Kunstindustrie den Goldschmieden zu. Sogar der eine und andere Basileus hat höchsteigenhändig diese Kunst geübt. Man versteht, die Edelsteine ungemein solid und fein auf besonderem Untersatz zu fassen. Man pflegt die Treibarbeit und das Filigran. Des byzantinischen Goldschmieds Glanzleistung aber ist das Email, die Malerei mit farbigen Glasflüssen auf Gold. Alles, was die Byzantiner des hohen Mittelalters an einem Kunstwerk schätzen, vereinigt diese Technik: Kostbarkeit, Mühsamkeit und Feinheit. Durch aufgelötete feine Stege von Gold werden auf der Platte Muldenfelder gebildet, welche die verschiedenen Farbenflüsse aufnehmen und trennen. Diese Zellen-Schmelztechnik ist antik, altorientalisch. Sie ist ein künstlicher Ersatz für Edelsteine. Das „Elektron",

womit Justinian die Vorsatztafel des Altars in der Sophienkirche schmücken ließ, ist wohl nichts anderes als dies Email, später Chymeusis genannt. Doch wird es vor dem Bilderstreit nicht anders als im Ornament zur Anwendung gekommen sein, als Malmittel zu figürlichen Darstellungen erst im 9. Jahrhundert.

Das gefeiertste, oft überschätzte Denkmal ist die Pala d'oro in S. Marco zu Venedig. Es war ursprünglich Antependium, Vorsatz, nachmals ist es zum Retabulum, Aufsatz des Altars, umgewandelt worden, und demgemäß besteht es aus verschiedenen Stücken. Die Schmelzbilder sind teils im 10., teils im 14. Jahrhundert angefertigt; manche wohl in Venedig selbst, die andern in Byzanz. Die Fassung in Arkaden gotischen Stils ist überaus reich besetzt mit Edelstein und Perlen. Die Schmelzbilder schildern das Leben Jesu Christi und die Legende des

Abb. 142. Sogenannte Kaiser-Dalmatika von St. Peter in Rom.

Evangelisten Markus nach der griechischen Ikonographie. Dazu einzelne Gestalten, zarte Engel, würdige Apostel. Weitere Denkmäler dieser kostbarsten Kleinkunst sind veröffentlicht in den Prachtwerken des Sammlers Swenigorodskoi durch Kondakoff und Schulz und Bock.

In derselben Technik wurden die Einbände der liturgischen Bücher (Beispiele in Venedig und Siena), die Kiborien, Reliquiarien und Staurotheken (Limburg a. L., Gran, Hohenfurth), Ikonen und Triptychen ausgestattet.

Bis zu dem Unglücksjahr 1204 war Byzanz in allen Luxuskünsten für das Abendland das, was nachmals Paris gewesen ist. Von dort ab verarmte die Gesellschaft von Byzanz.

Hochgeschätzt waren auch die Ageminathüren aus Byzanz, kupferne Thürflügel für Kirchen und Paläste, mit tauschierter Verzierung. Die Zeichnung ist eingegraben und mit eingetriebenen Silber- und Goldfäden ausgefüllt, zuweilen mit

farbigem Kitt. Feinere Teile sind auch wohl auf besonderen Silberplättchen graviert oder nielliert. Das Niello ist eine ähnliche Zeichnung mit Schwarzsilber auf blankem.

Ein Grieche in Amalfi, Namens Pantaleon, hat zuerst solche Thüren aus Konstantinopel in verschiedene Kirchen des südlichen Italiens gestiftet. Die bekannteste ist die von St. Paul bei Rom (Abb. 141), die unter dem Abt Hildebrand, nachmaligen Papst Gregor VII., gearbeitet ist von einem Gießer Staurakios. Sie zeigte vor dem Brand in 54 Feldern teils heraldische Zeichen, Adler, Kreuze, teils Inschriften, teils Bilder aus dem Evangelium, Martyrien und Heilige in überlangen Gestalten.

Abb. 143. Elfenbeintafel des Kaisers Romanos. Medaillenkabinett in Paris.

Die liturgischen Gewänder geben der Kunstweberei und -Stickerei Gelegenheit zum Wetteifer mit der Malerei. Die Synode von 787 gestattet Heiligenbilder an denselben. Gold und Seide muß es sein, da auch die Hofkleider daraus gefertigt sind, die als Muster dienen. Schon seit den Tagen Justinians bestanden Seidenwebereien in griechischen Städten. In der Zeit der Normannen und der Staufen beherbergt Sizilien griechische und sarazenische Seidenweber und Stickerinnen, die nach Bestellung für kirchliche wie profane Zwecke arbeiten.

Ein Seidenzeug aus dem Schrein der hl. Herlinde und Relinde in Maeseyck mag aus der Zeit vor dem Bilderstreit stammen. Das Muster zeigt den thronenden David mit lateinischer Beischrift, umrahmt von Arkaden und Bandverschlingungen. Ein Stück mit Elephantenmuster, gefunden im Grab Karls d. Gr., erweist sich inschriftlich als Fabrikat des Bazars Zeuxippos in Byzanz, wohl aus dem 12. Jahrhundert.

Die Kaiser-Dalmatika im Schatz von St. Peter zu Rom (Abb. 142) ist wohl im 12. Jahrhundert gearbeitet im griechischen Italien. Auf blauem Seidengrund ist in Gold und Silber eingestickt die Wiederkunft des Herrn, ganz nach den Vorschriften vom Athos, die Verklärung Christi, und auf den Schultern die Kommunion der Apostel.

Der Malerei ist die Flachbildnerei gleichgeachtet. In Metall und Elfenbein, in Holz und Stein werden Heiligenbilder für Kirche und Haus ausgeführt. Reliefbilder in Stein werden gern in die Wände der Kirchen innen und außen eingelassen.

Eine Platte im Dom von Torcello verbildlicht in allegorischen Figuren den Spruch Galat. 6, 10. Dem 11. Jahrhundert werden die lebensgroßen Stuckfiguren der Heiligen von Aquileja angehören, die an der inneren Eingangswand der Pertrudiskapelle im Nonnenkloster zu Cividale angebracht sind, in Verbindung mit prachtvollen Blätterfriesen. Sie mögen einst farbig gefaßt gewesen sein. Der künstlerischen Qualität nach sind es eben Übertragungen aus der Malerei. Mit farbiger Stukkatur hat man besonders die Apsiden der Kirchen innen und außen gern geschmückt und die Ikonostasen.

Auch die Elfenbeinschnitzerei wurde gern durch diskrete Farbenzeichnung und Vergoldung gehoben. Das Hauptwerk italo-byzantinischer Herkunft ist der Altarvorsatz im Dom von Salerno aus dem 11. oder 12. Jahrhundert mit vielen biblischen Geschichten. Ein Kästchen im Altertumsmuseum zu Stuttgart aus dem 12. Jahrhundert zeigt noch Darstellungen der Himmelfahrt und der Auferstehung der Toten. Die Blütezeit der byzantinischen Elfenbeinschnitzerei ist die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts. Die wichtigsten Denkmäler sind einige Triptychen und Diptychen. Als Probe geben wir die Tafeln mit den Bildnissen des Kaisers Romanos und seiner Gemahlin Eudoxia, die von Christus gekrönt werden (Abb. 143).

Eine prachtvolle, in Speckstein geschnittene und in Silber gefaßte Hostienschale, eine Stiftung der Pulcheria, Schwester Romanos' VII. (11. Jahrh.), bewahrt das Kloster Xeropotamu am Athos. Die Bilder sind dem Darstellungskreis der Altarstätten entnommen, die göttliche Liturgie und anderes auf die Eucharistie Bezügliche. Im Gemmenschnitt wird von den Byzantinern noch sehr Tüchtiges geleistet. Eine Sammlung griechischer Siegel ist veröffentlicht von Schlumberger.

Heute noch ist in den griechischen und slavischen Klöstern, namentlich auf dem Athos, eine subtile Holzschnitzerei für kirchliche Zwecke in Übung. Geprägte und emaillierte Heiligenbilder in Kupfer werden für die Volksandacht in Rußland massenhaft erzeugt. Die russische Kirchenornamentik und Ikonographie wird neuerdings vorbildlich für das ganze Gebiet der anatolisch-orthodoxen Kirche.

Das plastische Ornament zeigt im griechischen Mittelalter eine sehr bemerkenswerte Übereinstimmung mit dem romanischen. Dieselben Ranken mit Akanthusblättern, dasselbe Bandwerk. Von den Byzantinern stammen architektonische Motive wie die gewirtelten Säulen und die verknoteten Säulenpaare.

Die kunstgewerblichen Leistungen der Kaukasier, Russen und Südslaven sind zwar nicht zu verachten, müssen aber hier außer Betracht bleiben, da sie mehr ethnographisches als kunstgeschichtliches Interesse wecken.

Zweiter Abschnitt.

Die christliche Kunst des Frühmittelalters im Abendlande.

Die Kunst des Mittelalters ist mit nichten bloß ein Durchgang von der alten zu der neueren klassischen Kunst, eine barbarische oder hieratische Verirrung, sondern eine Epochenreihe für sich, die über Höhepunkte christlicher Kunst führt. Nicht nur daß es ein goldenes Zeitalter für die kirchliche Kunst ist, weil die Kirche das ganze höhere Leben der Völker beherrscht, sondern es ist auch die Jugendzeit der modernen, durch germanisches Blut geadelten Völker. Das Edelreis klassischer Kunst ist auf kräftigen Wildlingsstamm verpflanzt. Die germanische Innerlichkeit verleiht der christlichen Kunst die höhere Verklärung. Herrliche Typen hat das christliche Altertum gebildet, die Seele haucht ihnen das Mittelalter ein, den Ausdruck des innersten Gemüts. Germanisches Blut rollt in den Adern aller der Stämme, die auf diesem Feld ein Höchstes geleistet haben; in Italien selbst sind es die altlangobardischen Gebiete, wo die nationale Kunst erwächst. Die unentbehrliche Erziehung aber ist romanisch.

Wenn die Kunst des Mittelalters der Natur gegenüber stumpf und blind erscheint, so ist nicht etwa Verachtung derselben als einer sündigen Welt schuld, denn die echt mittelalterliche Anschauung ehrt vielmehr im Sichtbaren und Leiblichen ein Symbol des Ewigwahren, Geistigen, Göttlichen; sondern es ist die übermächtige Autorität der Überlieferung, der antiken zuerst und dann der kirchlichen und zünftigen. In dem Maß, als die Gesellschaft sich von ihr befreit — seit den Kreuzzügen —, spaltet sich der Entwicklungsgang. Die kirchliche Kunst verfällt, die christlich-humane wächst heran. Sie zieht das Göttliche herab zur Erde, aber nur, um es recht lebendig abzuspiegeln. Das Individuum verlangt sein Recht subjektiver Auffassung. Das objektive Gottesreich auf Erden ist der heroische Irrtum des aufsteigenden Mittelalters, der Subjektivismus die Errungenschaft des ausgehenden. So ist die Renaissance und Reformation die reifste Frucht des Mittelalters, dessen Blüte die Theokratie, die kaiserliche, dann die päpstliche, gewesen ist.

I. Barbarische Anfänge.

Durch das ganze erste christliche Jahrtausend ließe sich die Geschichte der römischen Kultur in ihrem Verfall verfolgen. Doch was uns mehr anzieht, ist das Neue, Werdende, die germanisch-christliche Kultur. Das Römische ist in diesem Zeitraum zum guten Teil byzantinisch (im kulturgeschichtlichen Sinn des Worts). Ein anderer wichtiger Faktor ist das christliche Keltentum, das nach dem Untergang der Römerherrschaft erst recht auflebt.

Die britische Kirche war eine Tochter der gallischen, eine Enkelin der orientalischen. Nach dem Rückzug der Römer ist sie zwar von der katholischen Großkirche ziemlich abgeschnitten, pflegt aber doch noch direkte Beziehungen zum christlichen Süden und Osten. Ihre Einrichtungen sind mönchisch, auf nationaler Grundlage. Von der römischen Kirche bekämpft, von den Angelsachsen zurückgedrängt auf Irland und Schottland, besteht sie doch bis in die Zeit Gregors VII., unter Verhältnissen, welche vielfach an die monophysitische Nationalkirche in Ägypten erinnern. Auch die Kunst der Iren oder Skoten hat eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen der Kopten. Hier wie dort ein verwilderter Zweig der frühchristlichen Kunst, ein Rückschlag ins Altnationale aus der Heidenzeit. Trotz oder vielleicht dank dem Druck, unter dem sie steht, entfaltet diese Kirche eine bewunderungswürdige Missionskraft. Dem Christentum der deutschen Stämme verleiht sie geradezu ein keltisches Gepräge, das die ultramontane Gegenmission der Angelsachsen und der Franken nicht so bald zu verwischen vermag. So hat denn auch die Kunst von Irland im deutschen Boden Wurzel geschlagen.

Künstler sind die Skoten vorzüglich in allerlei Erz. Mönche, wie der heilige Dagäus, werden als Meister gerühmt. Die vornehmste Werkstätte war das Kloster Armagh. Ein Hauptwerk ist der große kunstreich verzierte Kelch von Ardagh in Dublin (10. Jahrh.). Ferner die Kapsel des Buchs von Molaise, gefertigt von Gillabaithin (um 1010). Häufig sind in den Sammlungen die aus Bronze oder Eisen geschmiedeten und in Silber oder Gold gefaßten Schellen, ursprünglich Insignien der Abtbischöfe.

Mit gleicher, raffinierter Geschicklichkeit wie die Metallurgie wird die Flechterei in Leder, die Schnitzerei in Holz und Bein und die Buchmalerei betrieben. Die erste ist vertreten an Buchtaschen und Einbänden. Die zweite an liturgischen Ceremonienstäben, sogen. Cambutten. Eine Probe keltischen Geschmacks bietet auf französischem Boden und in frühromanischer Zeit noch die geschnitzte Kirchthür von La Voute-Chilhac.

Die irische Kunst ist mühselige, geduldverschöpfende Kleinarbeit, rein ornamental, aber technisch vollendet. Das Hauptmotiv der nationalen Ornamentik ist unzweifelhaft die Spirale, ein Erbstück der uralten Bronzetechnik. Dazu kommen Motive aus der Bandflechterei, der Modestil der Völkerwanderung, und in Verbindung damit eine eigentümliche verzerrte Tierornamentik, deren Elemente aus der klassischen Antike und ganz ursprünglich aus Innerasien stammen. Sie findet sich in dieser Ausprägung zuerst an germanischen Metallschmucksachen.

Die Kulderkirchen von Stein erinnern mit ihren Trockenmauern und primitiven Gewölben, ihrem Fenstermangel und den schrägen Thürpfosten an Hünengrabkammern, obwohl sie verhältnismäßig jung sind. Bei der Kirche stand öfters ein runder Turm.

Der Skoten nächste Schüler, insbesondere in der Metallurgie und Kalligraphie samt der Miniaturmalerei, sind gerade ihre Erbfeinde, die Angelsachsen, die aber andererseits auch unmittelbar aus römischer Überlieferung schöpfen und auch ihr germanisches Volkstum kraftvoll auszuprägen wissen.

Weiterhin lebt die irische und sodann die angelsächsische Weise fort in Skandinavien durch die ganze romanische Periode.

Die Germanen haben aus den heimischen Steppen und Wäldern eine eigentümliche Kunst der Verzierung schon mitgebracht. Sie waren Zimmerleute und Holzschnitzler von Hause aus. Ihre Frauen übten die textilen Künste. Wie hoch die Kunst des Waffenschmieds und des Goldschmieds bei den Recken selbst in Ehren stand, würde schon die Sage zeigen, wenn die Gräberfunde auch nicht wären. Manches, was zur Illustration altgermanischen Lebens dient, haben slavische und litauische Stämme bis in unsere Tage beibehalten. Was die Germanen beim Eintritt in die Geschichte an Kunstformen besaßen, war teils Erbgut aus den sogenannten Materialstilen der prähistorischen Kulturstufen (des neolithischen und des Bronze-Zeitalters), so

etwa gewisse Flecht- und Kerbschnittmuster; teils Lehngut aus den Künsten der geschichtlichen Kulturvölker. In der Bronzezeit besaßen die nordeuropäischen Völker, die Skythen, Germanen und Kelten einen eigenen Bronzestil; in der Eisenzeit (Epochen von Hallstatt und La Tène) unterlagen sie dem künstlerischen Einfluß der Mittelmeervölker, erst der orientalischen und dann der griechischen und italischen.

Uralte Handelsstraßen führten vom Mittelmeer zur Nord- und Ostsee. In den pontischen Ländern hatten die Stämme des Gotenbunds unter griechischem Einfluß schon begonnen, sich zu Kulturvölkern zu entwickeln. Auch von iranischen Völkern hatten sie dort künstlerische Einwirkung erfahren. An diesen Elementen hatten auch die Nordgermanen Anteil, nur daß auf dem nordischen Boden die Einbildungskraft unter dem Eindruck der Natur einem Hang zum Trüben, Rätselhaften und Verworrenen, zum Unheimlichen nachgiebt. Man spricht neuerdings von einem Stil der Völkerwanderung. Man könnte ihn den gotischen heißen, nach dem führenden Volk. Es ist Flachornamentik mit verschlungenen Bandmustern, deren Urheimat noch nicht bestimmt ist. Sie verbreitet sich zur Zeit der Völkerwanderung über den ganzen römischen Erdkreis. Dazu kommt bei den Nordgermanen wie bei den Kelten noch eine monströse Tierornamentik mit verzettelten und verzerrten Körperteilen im Unterschied von den asiatischen Figurenmustern. Hier im Norden wurzelt eben diese Ornamentik nicht in religiöser Symbolik, sondern nur im Verzierungstrieb. Darum sollen auch keine bestimmten Arten von Tieren gekennzeichnet werden. Die Bänder laufen in phantastische Vogel- oder Schlangenköpfe und in Schwänze aus. Metallschmucksachen aus deutschen Gräbern der römischen Kaiserzeit bieten die ersten Proben. Dann die „Wurmbilder", die nach dem Beowulfslied die Saalwände und nach des Bonifatius Tadelworten die Gewänder deutscher Kleriker schmückten. Bei den Iren und den Skandinaviern wird daraus das Drachenornament. Das Pflanzenornament ist ursprünglich den Kelten und Germanen fremd. Wo es vorkommt, ist es aus der klassischen Antike eingedrungen; bei den Goten sehr früh, bei den Nordgermanen erst in der romanischen Periode.

In der christlichen Kunst wird natürlich der germanische Geschmack zurückgedrängt. Lassen sich doch die meisten germanischen Stämme sogar eine fremde Kirchensprache gefallen. Die römische Kirche überwindet nach und nach überall das nationale Kirchenwesen. Sie drängt damit auch die volkstümliche Kunstweise zurück. So wird eine internationale Kunstentwicklung unter kirchlicher Leitung und nach lateinischen Mustern angebahnt. Deren Ergebnis ist die romanische Kunst.

Die nationale Überlieferung behauptet sich doch auf dem Gebiet der kirchlichen Baukunst bis ins hohe Mittelalter und wirkt tief auf die mittelalterlichen Stile ein. Es ist die Formenwelt des Holzbaus, der sich langsam vor der romanischen Kultur gegen Osten zurückzieht. Auf den britischen Inseln, in Norwegen und den slavischen Ländern hat er uns kirchliche Denkmäler aus dem hohen Mittelalter hinterlassen. In den Steinbau dringen die Holzformen erst im 10. und 11. Jahrhundert ein in England, Deutschland samt der Lombardei und besonders auffällig bei den Normannen in Nordfrankreich.

Doch stoßen wir fast ein halbes Jahrtausend früher einmal auf bedeutsame Spuren germanischen Bausinns. An dem sogenannten Theodorichs-Palast in Ravenna, einem Thorgebäude, ist eine Säule, deren Knauf ganz und gar nichts mit den klassischen Typen zu thun hat, sondern unverkennbar auf den Holzbau zurückweist. In der russischen, eben aus dem Holzbau schöpfenden Architektur findet man dergleichen, auch in Armenien, Persien, Indien — und wieder im frühromanischen Kirchenbau der Sachsen. (Der Bau selbst stammt aus dem Mittelalter, die Zierglieder aber wahrscheinlich von einem gotischen Gebäude.) Und am Grabmal Theodorichs sind Friesmuster ausgehauen, wie das sogen. Zangenornament, die in armenischen und in skandina-

vischen Werken wiederkehren. Wohl sind sie z. T. aus klassischen Motiven, wie dem Blättersturz, abgeleitet, aber sie treten hier nicht als zufällige Mißbildungen auf, sondern als Bestandteile eines national-gotischen Stils. Das ergiebt sich aus ihrer Wiederkehr in der Goldarbeit (an Gefäßen vom sogen. Schatz des Attila in Wien und an der sogen. Rüstung Odoakers in Ravenna). Wer zweifelt, daß die Ostgoten Theodorichs schon gewillt und befähigt waren, eine romanische Kultur zu gründen? Auch die Italiener waren geneigt, sich den Goten zu assimilieren. Aber das begabteste der Germanenvölker ist in seiner Blüte ausgerottet und die Westgoten sind durch den Islam in ihrem Werk gehindert worden.

Im Zierwerk huldigen die Steinmetzen überall früh dem germanischen, an der Flachschnitzerei entwickelten Geschmack. Als Beispiele wären anzuführen angelsächsische Grabsteine, merowingische Steinsärge, westgotische Portalschwellen u. dergl. Die meisten Denkmäler bewahrt Italien mit Friaul, Istrien und Dalmatien. Da sind überall Altäre, Tabernakel, Sarkophage, Brüstungsplatten von Chorschranken, manche inschriftlich datiert, als Stiftungen von Langobarden. Die Muster sind verschlungene Bänder neben antikischem Blattwerk und christlichen Sinnbildern; die Behandlung ist eigentlich mehr graphisch als plastisch. Die Umrisse sind eingemeißelt und der Grund vertieft, wie bei der Ausgründung in Holz und der Ätzverzierung auf Metall. Auch auf figürliche Kompositionen, die im übrigen altchristlichen oder frühbyzantinischen Vorlagen folgen, wird dieselbe Technik übertragen. Seine Reife erlangt dieser Zierstil in der Zeit der Karolinger und er mündet in den romanischen aus. Hauptwerke findet man in Cividale (Taufbrunnen des Patriarchen Calistus mit Platte des Siguald, Altar des Herzogs Pemmo [oder Ratchis], und in Zara). Auch die römischen Kapitellformen werden in roher, doch energischer Weise vereinfacht.

Im kirchlichen Gerät aus Holz und Bein behaupten sich die nationalen Formen der gedrehten und geschnitzten Arbeit. Davon zeugen Abbildungen in den Miniaturen.

Auch dem Metallgerät drückt der germanische Künstler wie der keltische den nationalen Stempel auf. Die heiligen Gefäße werden im barbarischen Geschmack der Völkerwanderung überladen mit erbeuteten antiken Gemmen, rohen Halbedelsteinen und bunten Glasstücken, wie von den irischen Mönchskünstlern mit verworrenen Schnörkelzügen. Treiben und Stanzen, Gießen und Löten, Ziselieren und Gravieren, Tauschieren und Niellieren, Filigran und Email in Zellen und in Gruben und verschiedene Arten von Steinfassung hat der frühmittelalterliche vom römischen Goldschmied gelernt. Schon in den Zeiten Ulfilas und Attilas muß diese Kunst in den pontischen Ländern geblüht haben. Der Steppenboden dort ist noch heute eine Fundgrube für Königshorte. Im sogen. Schatz des Attila in Wien befinden sich unter anderem auch Goldschüsseln, die als Taufschalen gedient haben müssen und Namen von Bulgarenfürsten tragen. Diese höfische Goldschmiedekunst gedeiht sodann bei den Goten, Burgundern, Franken, Langobarden, Sachsen und zeigt im ganzen überall dasselbe Gepräge.

Der Hauptruhm sammelt sich unter dem Nimbus des hl. Eligius, Bischofs zu Noyon von Königs Gnaden (588–658). Seiner Herkunft nach ist er Romane, aus Limoges. Wir hören aber schon vor seiner Zeit von barbarischen Goldschmieden in Gallien. Und unter seinen Lehrlingen sind neben Klerikern romanischer Herkunft auch Schwaben und Friesen, von ihm losgekaufte Kriegsgefangene. Von einem Undiho und einem Ello ist der erhaltene Reliquienschrein von S. Moritz im Wallis gearbeitet, ein Hauptwerk der sogen. Almandin- oder Zellenglastechnik (verroterie cloisonnée), deren Erfindung von der Sage dem hl. Eligius zugeschrieben wird, während die Wissenschaft sie auf den Orient, das parthische Reich, zurückführt. Es ist eine Art von Mosaik in Edelstein oder Glas zwischen Blechstegen, zur Verzierung des Metallgeräts. In schönster Ausführung ist es zu finden an dem Deckel des von Theudelinde in den Dom von Monza gestifteten Evangelienbuchs. In derselben Weise sind die Vortragekreuze ausgestattet, die auch als Altarschmuck dienen. Diese echt barbarische, mit dem Materialwert prunkende Prachtausstattung kirchlicher Geräte mit Juwelen, Gemmen, Glas und Bergkristall bleibt durch das ganze erste christliche Jahrhundert in Geltung. In der Karolingerzeit kommt aus der irischen Kunst die nordische Reliefornamentik, und aus der Antike die Verzierung mit getriebenen Heiligenbildern, aus der byzantinischen Kunst das Filigran und endlich die Schmelzmalerei hinzu. Be-

rühmte Denkmäler sind der Kelch samt Patene aus dem Schatz von Gourdon — doch wohl profane Totenbeigabe —, der nur in Abbildung erhaltene, polygone Kelch von Chelles, gestiftet von der Königin Bathilde (622), das Reliquiar Pipins von Aquitanien im Schatz von Conques, die Willibrordi-Arche im Münsterschatz von Emmerich, die Kreuze von Monza, St. Blasien, Oviedo, Hildesheim. Von Weihekronen (regna), wie sie nach antikem Brauch am Altardach aufgehängt wurden, ist uns aus der Zeit der Völkerwanderung eine ansehnliche Zahl erhalten; langobardische in Monza, westgotische aus Toledo in Paris und Madrid. Angehängte Buchstaben ergeben den Namen des fürstlichen Stifters. Von deutscher Kunst im 8. Jahrhundert haben wir ein unschätzbares Denkmal in dem großen (25 cm hohen) Kelch zu Kremsmünster. Er ist inschriftlich von Thassilo gestiftet, jenem letzten Bayernherzog aus dem Haus der Agilulfinger, welchen Karl d. Gr. ins Kloster gesteckt hat (Abb. 144). Die Grundform, plump, wie aus Holz gedreht, ist dem antiken Doppelbecher („Römer") nachgebildet. Der Stil des Ornaments ist unbestreitbar britisch. Die mancherlei daran verwandten Techniken sind aber alle auch an alemannisch-bayrischen Schmuckſachen nachzuweisen. In Kupfer ist der Oberteil getrieben, der Unterteil gegossen. Am Bauch und Fuß sind Silberblätter aufgelegt, worauf Brustbilder von Heiligen in Niello und Tauschierung eingezeichnet sind. Im übrigen sind Wurmbilder in der Art des Kerbschnitts eingegraben und mit Gold ausgeschlagen. Der Knauf ist besetzt mit Juwelen. Über ihm liegt ein drehbarer Knotenring.

Abb. 144. Thassilo-Kelch in Kremsmünster.

Buchmalerei. Die hohe Kunst der Malerei ist bei den nordischen Völkern hauptsächlich im Gefolg des Christentums eingezogen und im Zusammenhang mit der Buchschrift, zunächst als Buchmalerei. Große Malerwerke wurden gewiß zunächst römischen Händen überlassen; in der Buchmalerei konnte sich bald der ungeübte Dilettantismus geistlicher Buchgelehrter bethätigen. Gerade auf dem Boden dieser christlichen Barbarenwelt konnte, ja mußte sich die Verschmelzung von Schrift, Verzierung und Verbildlichung vollziehen, die den Stolz des Mittelalters ausmacht, dem klassischen Altertum aber fremd geblieben war. Dem Neuling standen Schrift und Bild des Heiligen ungefähr gleich fremdartig gegenüber. Die Schriftzeichen beleben sich in seiner frischen Einbildungskraft wie heute noch bei den Abc-Schützen zu Bildern. Und umgekehrt werden die schülerhaft kopierten Bilder zu kalligraphischen Leistungen. Der Schreiberstil beherrscht die Malerei. Dies am stärksten bei den Iren. Aber auch die angelsächsische und später überhaupt die volkstümliche Illustration durch Federzeichnung ist der Schreiberei verwandt. Die karolingische Zeit weiß die verschiedenen Bestandteile: Prachtschrift, Ornament und Illustration in malerischer Weise zu vollziehen. Das spätere Mittelalter wird dasselbe mehr und mehr in zeichnerischer Weise thun bis zum Blockbuch, welches Schrift- und Bilddruck vereinigt. Der ganze Fortschritt der Buchausstattung bezieht sich auf die künstlerische Ausgleichung der verschiedenen Bestandteile miteinander. Die Verzierung der Schrift erstreckt sich von den Hauptbuchstaben (Überschriften, Eingangsworten, Initialen) auf die Ränder und die Vorsatzblätter. Die Handschriftverzierung insgesamt mit Einschluß der Illustrationen heißt im Mittelalter Illumination.

Bei den latinisierten Germanen der Völkerwanderungszeit ist der Tierbuchstabe beliebt.

Sein Ursprung wird bei den romanischen Galliern zu suchen sein. Der ganze Buchstabe ist — nicht ohne urwüchsigen Humor — aus biegsamen ganzen Tiergestalten, Fischen, Vögeln, Vierfüßlern zusammengesetzt und bunt angemalt. Man findet oft den Falken und den Hund. Die Farben

sind vornehmlich Rot, Gelb, Grün. So sind merowingisch-fränkische, burgundische, langobardische und westgotische Bücher ausgestattet. Reich an solchen ist die Bibliothek von Laon. Die Stuttgarter Staatsbibliothek besitzt von dieser Gattung einen reich ausgestatteten Psalter des 10. Jahrhunderts, dessen Schmuck wohl älteren Vorlagen nachgebildet ist. Auf den Titelblättern werden in der Merowingerzeit gern die altchristlichen Sinnbilder: das Kreuz, das Lamm, die Evangelistentiere, Tauben, Pfauen, Hirsche, dekorativ zusammengestellt in der frohen Buntheit der Initialen. Eigentliche Bilder wagen bis zur Karolingerzeit die germanischen Künstler noch nicht nachzumachen.

Die irische Buchstabenverzierung besteht aus umsäumenden Punktreihen, spiralischen End- und Füllschnörkeln und Flechtmustern in Verbindung mit der zerstückelten Tierornamentik, welche von der klareren und einfacheren merowingischen abgeleitet scheint. Aus denselben Motiven setzt sich die Verzierung der Vorsatzblätter (und danach der Einbanddeckel) zusammen: das sind wahre Wunderwerke unerschöpflicher Erfindung und geduldiger Sorgfalt! Nur in der Klosterzelle kann für solche Arbeit Zeit und Lust vorhanden sein. Die Flächen sind durch Borten eingerahmt und eingeteilt, durch Linienspiele ausgefüllt in immer wechselnden, nur diagonal korrespondierenden Mustern. Da sind Geflechte, Gitter, Knoten, unbeschreibliche Schnörkel, schillernd in lebhaften, kontrastierenden Farben: Gelb und Rot in Schwarz und Weiß. Metall fehlt. Im jüngeren britisch-skandinavischen Stil, welcher dem romanischen zeitlich entspricht, sind die Schnörkelzüge und die Bänder gar zu Lindwürmern angeschwollen, die einander umschlingen, beißen, kratzen; ein wahrer Rattenkönig, eine Drachenbrut!

Mit dem Ornamentgeschnörkel nicht zufrieden, giebt der irische Kalligraph auch christliche Figurenbilder, die ganz in derselben Weise ausgeführt sind. Da sieht man nach altchristlichem oder frühbyzantinischem Muster eine Gottesmutter, schreibende Evangelisten, eine Kreuzigung, ein Wiederkunftsbild ganz in buntes Flecht- und Schnörkelwerk übersetzt. Die Gesichtsteile etwa so, wie wenn sie mit Notenzeichen ausgeführt wären. In den Farben kein Gedanke an Naturwahrheit, sondern rein teppichmäßige Wirkung. Ähnliche Ausläufer der christlichen Antike hat nur etwa noch die koptische Kunst aufzuweisen. Noch mehr Ähnlichkeit zeigen aber uramerikanische und ostasiatische Kunstgebilde.

Die berühmtesten Denkmäler sind das „Buch von Kells", das „Buch von Durrow" und das von Armagh (a. 812), alle in Dublin. Auch auf dem Festland, in fränkischen, alemannischen und langobardischen Klöstern sind von den Schottenmissionaren solche Bücher hinterlassen und ist solche Buchmalerei getrieben worden (Sammlungen in St. Gallen und Würzburg). Ihre Schule ist bis Monte Cassino und La Cava zu verfolgen und wirkt in abgelegenen Gegenden bis in das zweite Jahrtausend nach. Ein Hauptdenkmal altsächsischer Kunst ist das Cuthbertbuch im Britischen Museum, eine Evangelienhandschrift mit Bildern der Evangelisten, reich verzierten Titelblättern und Initialen, halb irisch, halb in Art der fränkischen Kunst der Merowingerzeit, entstanden unter Bischof Eadfrith in Lindisfarne (um 700). Von dem zerstörten Prachteinband des Einsiedlers Bilfrith kann etwa der Deckel des sogenannten Cuthbert-Evangeliars im South-Kensington-Museum eine Vorstellung geben. Das Ornament ist wesentlich als Flechtwerk gedacht. Ein Lederband in dieser Art, der sogar aus dem Grab des hl. Cuthbert († 680) selber stammt, ist erhalten (in Stonyhurst).

II. Die karolingische und ottonische Renaissance.

Die römische Kirche wird die Erzieherin der Germanen; ihre Schule ist lateinisch. In Kunst und Wissenschaft gilt unbedingt das Römische und was davon nicht unterschieden wird, das Altchristliche und Byzantinische. Ravenna bietet die geschätztesten Vorbilder für Aachen und Paris. Immerhin läßt der Franke und der Angelsachse in weltlichen, kriegerischen Dingen seine nationalen Überlieferungen nicht antasten. Daß die klassische Bildung unter den Stürmen der Völkerwanderung immer noch ihr Dasein

gefristet hat, davon zeugen Namen wie Boethius, Cassiodorus, Orosius, Venantius Fortunatus, Isidor von Sevilla, Beda.

Aber die Thätigkeit der römischen Epigonen ist auf allen Gebieten nur noch eine sammelnde und reproduzierende. Kunst und Wissenschaft nehmen hinter den Klostermauern, wo sie Zuflucht suchen müssen, ein zugleich scholastisches und dilettantisches Gebaren an. Die Künste fußen mehr und mehr auf litterarischer Überlieferung. Der bildenden Kunst werden lehrhafte Aufgaben zugemutet und der bauenden allerlei Symbolik unterschoben. Kein Fortschritt wäre abzusehen, wenn nicht frische Kräfte einsprängen. Die Kirche tritt in eine neue Phase: das Christentum wird germanisch, wie es zuvor hellenisch und römisch geworden war. Auf der anderen Seite, wie gesagt, romanisieren sich die christlichen Germanen.

Die Renaissance, die Karl d. Gr. heraufführt, ist der Absicht nach und auch in der That eine Erneuerung der Zeitalter von Konstantin und Theodorich. Sein Reich faßt alle Bildungskräfte zusammen, die das christliche Abendland besitzt, wie an seinem Hof Romanen, Angelsachsen, Langobarden, Westgoten, Iren zusammenwirken mit den Franken. Die nächste Vorgängerin der karolingischen Kultur ist übrigens die altsächsische in England, mit York als Mittelpunkt, Beda und Alkuin als Hauptvertretern. Die Franken selber haben das galloromanische Erbe nur sehr zögernd aufgenommen. Natürlich wird in England, Italien, Spanien die christlich-nationale Entwicklung durch die fränkische nicht verdrängt. Doch epochemachend für den ganzen Zeitraum und das ganze Abendland ist das Werk Karls d. Gr. In seinen Spuren gehen Alfred d. Gr. und Otto d. Gr.

Karls Stammland, das Gebiet von Rhein und Maas, wird das Herz seines Reichs, von hier aus pulsiert das von ihm hervorgerufene Leben; Metz tritt durch ihn ebenbürtig neben Tours, Reims und Paris als Vorort der Bildung. Durch die fränkische Herrschaft werden auch die ostdeutschen Stämme der romanisch-christlichen Kultur zugeführt und dem britischen Einfluß entzogen. Zwar an der Donau war wohl wie am Rhein die römische Überlieferung nicht ganz abgerissen. Wie das westliche Deutschland dem gallischen, so stand das südliche dem italienischen Einfluß von Mailand, Verona, Aquileja her offen. In der späteren Karolingerzeit liegt der Schwerpunkt in Oberdeutschland, in Regensburg. Mit den alten Römerstädten wetteifern jetzt in Kultur die Klöster von Alemannien und Bayern. Als dritte ebenbürtige Provinz kommt dann das durch Karl eröffnete Heimatland der deutschen Kaiser, Niedersachsen, hinzu. So erblüht auf deutschem Boden unter den Ottonen eine zweite Renaissanceperiode, welche neben der karolingischen noch immer nicht genug gewürdigt wird, und doch läßt sie sich sogar der gleichzeitigen byzantinischen an die Seite setzen, mit der sie ja auch thatsächlich Fühlung gesucht hat. Ihre litterarischen Vertreter sind ein Bruno und Gerbert, eine Hroswitha und Gerberga. Es ist die heroische Zeit des deutschen Volks, die Glanzzeit des heiligen römischen Reichs deutscher Nation. Staat und Kirche wirken einträchtig zusammen. Deutsche sitzen auf dem römischen Stuhl; ein Heiliger der Kirche auf dem Kaiserthron. Die Bischöfe sind die stärksten Stützen der Reichseinheit. Die Kaiser selber fördern anfangs die Klosterreform von Cluny. Diese ist nicht ohne Vorgang, schon die ersten Karolinger suchten das Mönchtum zu zentralisieren und zugleich der Reichsidee dienstbar zu machen. Aber auch ein Vorspiel der Mönchshierarchie sieht schon das 10. Jahrhundert in England durch Dunstan.

A. Kirchen- und Klosterbauwesen.

Die Epoche des Germanenpapstes Gregors d. Gr. ist ein Wendepunkt auf manchem Gebiet des kirchlichen Lebens. Der Gottesdienst bekommt einen mönchischen Zuschnitt und paßt sich zugleich der derben Sinnlichkeit und Wundersucht ungebildeter Völker an. Prunkende Prozessionen, Reliquienausstellungen, vielleicht auch schon Schauspielaufführungen, Chorgesang und Glockengeläut kommen an die Tagesordnung. Klöster und Chorherrenstifte, diese letzteren nach Augustins Vorgang angeregt durch Chrodegang, werden überall gestiftet, damit die Regulierten für die Weltlichen beten. An Stelle der Gemeindekirche tritt die Münsterkirche. Bau und Einrichtung des Gotteshauses fügen sich den Anforderungen des Klosterlebens. Es muß Raum beschafft werden für die vielköpfigen Chöre der Kleriker, die vom Laienvolk getrennt sein sollen. Die neu erhobenen und erworbenen Leichname der Heiligen müssen würdig und zugänglich aufbewahrt werden. Die Zahl der Altäre muß vermehrt werden, nicht nur wegen der Reliquien, sondern auch wegen der Ordenspriester, deren jeder täglich und an eigenem Altar sein Meßopfer darbringen soll. So wird die Apsis verlängert zum Altarchor und erwächst aus der T-Form der Basilika die Kreuzform. So entstehen die Unterchöre und die Gegenchöre. So der Chorumgang mit Kapellenkranz und die Nebenapsiden am Querschiff, die Seitenkapellen am Langschiff. Und da die Klöster einsam, womöglich auf der Anhöhe stehen, müssen sie befestigt sein, und soll das Münster sich nach allen Seiten stattlich präsentieren. Die Türme werden praktisch und ästhetisch vollwichtige Glieder im Kirchenbau.

Die kreuzförmige Basilika verbreitet sich seit Karls d. Gr. Zeit bei den Benediktinern, und zwar, wie es scheint, zunächst im Rheinland (St. Gallener Plan). Sie erscheint in Verbindung mit strengem quadratischem Planschematismus als lateinisches Kreuz mit einfachem Chorarm, der in eine Apsis endigt.

Der Ursprung dieser Planform ist bis jetzt nicht nachgewiesen. Die nächstverwandte, altcluniazensische, die im 10. Jahrhundert auf burgundischem Boden auftritt, diejenige mit dreischiffigem Chorarm (oder anders ausgedrückt: mit Durchdringung der Langschiffe durch das Querschiff) und drei Apsiden erweist sich deutlich als eine Verbindung der römischen Querschiffbasilika mit der in Monte Cassino alteinheimischen, syrisch-griechischen Anlage des Altarhauses zu drei Zellen. Der Plan von St. Gallen ist wohl zu erläutern durch Einhards Basilika zu Michelstadt. Da sind die Kreuzarme im Aufbau nur als Seitenkapellen behandelt, die eine Altarapsis gegen Osten strecken. Gegen den Mittelraum öffnen sie sich wohl durch (weite aber niedere) Bögen, sind aber doch keineswegs ihm architektonisch gleichgeordnet. Ihr Querfatteldach fällt sogar mit seinem First noch unter das Dachgesims des Hauptschiffs. Das Querschiff — wenn man überhaupt von einem solchen sprechen darf — wird also von dem Hauptschiff völlig durchschnitten. Derjenige Teil des letzteren, welcher zwischen die Querflügel fällt, ist gegen das Laienschiff durch eine Säulenstellung oder Bilderwand abgegrenzt und dient als Presbyterium. Wird er noch um ein Quadrat erweitert gegen Osten, so ist die lateinische Kreuzform des Planes fertig. Die Abteikirche Tre Fontane bei Rom zeigt, wohl schon vom Bau des 8. Jahrhunderts her, diese niedrigen Kreuzarme. Ebenso der alte, karolingische Dom zu Köln nach einem Miniaturbild des 11. Jahrhunderts, und eine ganze Anzahl von romanischen Basiliken in Italien, namentlich der Dom zu Pisa. Jedenfalls ist es das praktische Bedürfnis nach Erweiterung, was diese Planform hervorgerufen hat.

In anderen Fällen ist die Entstehung der Kreuzform durch Anfügung eines Ostarms an die T-Basilika deutlich. Der Chorraum mußte erweitert werden, im Schiff war kein Platz dafür, so wurde die Apsis hinausgerückt. Der architektonische Schematismus der Zeit führt dann die reine Kreuzform vollends durch.

Auf den östlichen Kreuzarm geht in der Folge die Bezeichnung als Chor über, da er die Sänger wie die Priester aufgenommen hat. Der altkirchliche Chor ist aus dem Schiff ins Presbyterium gewandert, ganz begreiflich bei Klosterkirchen, welche

nebenbei als Pfarrkirche dienen.*) Der Pfarraltar, zur Kommunion der Laien, meist dem hl. Kreuz geweiht, steht vor der Chorscheidewand im Schiff. Der Chor hat einen eigenen, die Hauptreliquien bergenden Altar.

Mit der Kreuzform wetteifert seit der Karolingerzeit in Gallien die reichere Chorform des Rundhaupts mit Umgang und ausspringenden Apsiden an dem letzteren. Die Heimat dieser Form ist Tours mit seinem Martinsmünster. Wenn auch die daselbst gefundenen Grundmauern nicht über das 9. Jahrhundert zurückreichen, so ist doch die Wurzel dieses entwicklungsfähigen Typus in der christlichen Antike zu suchen.

Nebenchöre: Die Zahl der Nebenaltäre wird in Karls Kapitularien noch auf drei beschränkt. In diesem Fall können die altkirchlichen Pastophorien, deren ursprüngliche Bedeutung zugleich mit dem Oblationsritus dahingeschwunden ist, als Nebenchöre dienen. Durch einen vorgelegten, meist überwölbten Viereckraum werden sie zu Kapellen.

Die Stillmessen, bei denen keine Gemeinde zugegen ist, mögen dazu geführt haben, daß die Orientierung des Altars sich umgekehrt hat. Der Priester stellt sich jetzt *vor* den heiligen Tisch, so daß er, wenn er darauf zu thun hat, sein Angesicht gegen Osten wendet, der Gemeinde aber den Rücken kehrt. Eine bedeutsame und für die ganze Choreinrichtung folgenreiche Neuerung!

Gegenchöre: Wo ein Stift mehrere Patrone und deren Reliquien besaß, mußte man auf die Anlage mehrerer Konfessionen und Chöre bedacht sein. Man half sich, wie es bei Grabstätten schon im Altertum vorgekommen war (Reparatusbasilika), durch Errichtung einer zweiten Apsis im Westen (Centula im Bau Angilberts, Fulda, St. Gallen). Sie wurde dann als ebenbürtiger Gegenchor gleichfalls mit Altar, Krypta und Sängerbühne, auch wohl mit Querschiff und Türmen ausgestattet (Centula, St. Pantaleon in Köln u. a.). Solch eine Doppelkirche hat nun freilich keine Stirn mehr, doch sie giebt eine symmetrisch geschlossene und doppelt stattliche Gruppe. Mit der hergebrachten Langkirchenform sind die ästhetischen Vorzüge des Zentral- und Gruppenbaus vereinigt. Wie ein Abbild der Gottesstadt Jerusalem erschien solch ein Münster mit den Türmen und Thoren. Und wie wirkungsvoll muß die Gegenüberstellung der Sängerchöre gewesen sein, die miteinander abwechselten beim feierlichen Gottesdienst!

Unterchöre: Schon in frühbyzantinischer Zeit war in Ravenna die Konfession unter dem Altar zum Oratorium mit eigenem Altar ausgewachsen. Baulich hatte diese Einrichtung zur Folge, daß die Altarbühne höher gehoben und unterwölbt wurde auf Säulen oder Pfeilern. Diese Form, die Hallenkrypta, hat sich nun in der germanischen Welt sehr verbreitet. Manchmal wurde einem aus den römischen Katakomben übertragenen Heiligenleib zu Ehren geradezu eine Partie der Katakomben nachgebildet: eine Kammer unter dem Altar, umgeben von gekreuzten, überwölbten Gängen. Ja, Einhard hat in der Krypta zu Michelstadt sogar Arkosolien als Grabstätte für sich und seine Gemahlin anlegen lassen. Diese andere Form wäre Gangkrypta zu nennen.

Durch die Hallenkrypta wird der Oberchor in wirkungsvoller und für die Hierarchie bedeutsamer Weise über das Schiff emporgehoben. Mit den Zugängen zum Unterchor wechseln stattliche Treppen zum Hochchor ab. Die liturgische Verwendung

*) In Rom und in Spanien bleibt der Sängerchor mit den beiden Lesebühnen im Schiff. Vor dem Hauptaltar wird im ganzen Abendland noch lange eine Scheidewand oder eine Kolonnade mit Brüstung aufgerichtet. Auch das Altardach ist bis ins 13. Jahrhundert üblich. Desgleichen der steinerne Bischofsstuhl in der Apsis. Die Taufkufen in den Kirchen waren etwa von einem Dachgehäus umschlossen. Vor den bedeutenderen Kirchen hat man sich ein Atrium zu denken.

der Unterchöre war mannigfaltig: zu Totenfeiern und Bestattungen, zur Aufstellung eines Sängerchors. Emporen sind als Nonnenchöre in Doppelklöstern üblich, vorzüglich im 10. Jahrhundert. Sonst dient etwa eine Westempore dem Kirchherrn als Ehrenplatz. Die Kirchtürme dienen als Glockenstube, als Treppenhaus, als Bergfrid mit Wehrplatte und sicheren Kammern. Sie enthalten wohl auch Kapellen, namentlich des Erzwächters Michael. Das kunstgeschichtlich Wichtige ist die Verbindung der Wart- und Glockentürme mit dem Kirchengebäude selbst, vorgebildet im Zentralbau und in Syrien auch schon am Basilikenbau. Da sind turmartige Treppenhäuser, die nun zu stolzen Türmen sich auswachsen. Wie an römischen Thoren lehnen sie sich paarweise an die Vorhalle, um den Zugang zu schützen. Oder auch an den Chorarm, wo sie für die Kleriker, die unterm Gottesdienst die Glocken bedienen, bequem zugänglich sind. Zu den Ecktürmen kommt ein Mittelturm über der Kreuzvierung, der sich vorzüglich zum Oberlichtgaden mit aufgesetzter Glockenstube eignet. Sein Ursprung liegt im altkirchlichen Zentralbau nach Art des Mausoleums der Placidia. Im Frankenreich war er oft nur in Zimmerwerk ausgeführt. Übrigens sind für das Frühmittelalter alle mit dem Kirchenrumpf verwachsenen Türme noch in sehr mäßiger Höhenausdehnung zu denken, und mit flachen Dächern wie die Schiffe auch.

Mit allen diesen Neuerungen sehen wir den romanischen Kirchenbaustil des hohen Mittelalters angebahnt. Neben den dargestellten rituellen Bedürfnissen sind künstlerische Bedingungen im Spiel. Wohl gab es zünftige Gewerkschaften (collegia), da und dort noch von der Römerzeit her. In den langobardischen Gesetzen werden sie geschützt. Die lombardischen und aquitanischen Steinmetzen sind weithin geschätzt. Aber diese zünftigen Werkleute sind eben nur noch Handwerker. Die eigentlichen Architekten, welchen Entwurf und Bauleitung zukommt, sind Gelehrte, wie Einhard, Ansegis und Gerward, der Hofbibliothekar Karls, und Mönche, wie Baugulf in Fulda, Winihard, Isenrich und Ratger in St. Gallen. Sogar Prälaten wirken mit Vorliebe mit. Die Baukunst wird als Teil der Mathematik in den Klosterschulen aus Vitruv gelehrt. Ein Brief Einhards zeigt uns, wie man sich gewissenhaft bemüht um klassische Formen, namentlich mit Hilfe von Modellen, wozu in diesem Fall ein Ciborium oder Reliquiar von Elfenbein zu dienen scheint. In Wahrheit sinkt die Bauplastik trotzdem bis zur völligen Entstellung klassischer Typen herab. Es ist ja kein Wunder, wenn sich unter den angedeuteten Verhältnissen die Baumeister zunächst eben an die mathematische Seite der Baukunst halten, an Maß- und Verhältniszahlen und geometrische Planschemata. Der Grundriß wird gern aus einer Grundfigur, dem vervielfältigten Quadrat, entwickelt. Der erste so gewonnene Typus ist die regelrechte Kreuzbasilika: Querschiff und Hauptschiff gleich breit, die Vierung als Grundfigur. Der zweite ist das sogen. gebundene Grundrißsystem, das für die romanische Gewölbebasilika Regel wird: die Seitenschiffe halb so breit als das Mittelschiff, alle Felder quadratisch. In die Praxis der Baubureaus gewinnen wir aus alten Rissen, wie dem von St. Gallen oder dem von Canterbury, aus Baustatuten, wie dem von Farfa, und aus Klosterchroniken einigen Einblick.

Bei der Karolingerzeit ist über den Baustil nicht viel zu sagen. Die Schmuckformen sind verkümmert römisch oder ravennatisch. Der Pfeilerbau herrscht in Verbindung mit dem Backsteinbau vor. Für die Außenwände ist die ravennatische Blendbogenarchitektur in Geltung, in Frankreich auch die spätrömische Einfassung der Fenster mit Arkaden und Giebelgehäusen. Außerdem die gallorömische Buntmusterung durch Verblendsteine und der Farbenschichtenwechsel. Die Innenwände werden im 9. bis 11. Jahrhundert gern belebt durch Nischen, ein Motiv aus dem Rundgewölbebau.

Erst das 10. Jahrhundert sucht zu den neuen Plammotiven der Karolingerzeit neue Einzelformen. Die Formensprache zeigt wie auch die Bildplastik dieser Zeit ein buntes Gemisch. Neben antiken Reminiscenzen allerlei neue Versuche, Formen, welche augenscheinlich aus dem nationalen Holzbau der Nordvölker stammen. Natürlich gilt dies vorzugsweise von den Säulen. Da kommen statt der antikischen Kapitelle und Basen Knäufe auf, die von der Dreh- und Schnitzbank zu stammen scheinen; kugel- und cylinderförmige, ring- und pilzartige, insbesondere aber Würfel-Kugel-Knäufe, zunächst freilich noch in roher, unklarer Ausprägung. Fuß und Haupt der Säule sind manchmal, wie die Endungen eines Pfostens, gleich behandelt. Die Kämpferaufsätze erinnern oft an Sattelhölzer. Es giebt Säulen, die wie ein hölzernes gedrehtes Tischbein ganz aus Ringwülsten zusammengesetzt erscheinen.

Der Würfelknauf, die eigentliche deutsch-romanische Bauform, läßt sich ja zur Not aus dem frühbyzantinischen Trapezkapitell ableiten, doch viel einleuchtender aus dem germanischen Holzbau, wo er als Pfostenkopf seine ganz natürliche Stelle hat.

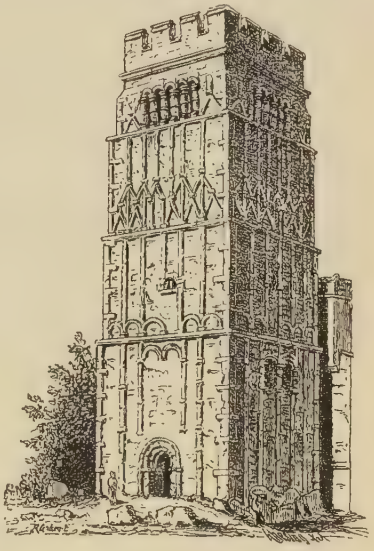


Abb. 145. Turm zu Earls Barton.

Von den Basiliken Roms sind S. Maria in Cosmedin, S. Prassede und S. Maria in Domnica als Baudenkmäler der Karolingerzeit anzuführen. Die charakteristischen Querbögen in S. Prassede stammen übrigens erst aus dem 12. Jahrhundert. Einen großen Neubau erfuhr auch die Lateranbasilika unter Sergius III. Im Jahr 900 ist S. Maria in Ara Coeli gegründet. Von den römischen Campanilen reicht kaum einer in das erste Jahrtausend hinauf. Die Peterskirche aber besaß schon früher eine Turmanlage, welche offenbar vielfach vorbildlich gewirkt hat.

In Mailand rühren die Chorteile der Ambrosiuskirche noch vom Bau des Erzbischofs Angilbert im 9. Jahrhundert. Hier erscheinen neben den ravennatischen Blendbögen und Lisenen erstmals die Nischen unterm Dachgesims, die sich später zu den lombardischen Zwerggalerien entwickeln. Mailand besitzt auch noch eine ganz erhaltene Kirche aus jener Zeit: S. Vincenzo in Prato. Vom Erzbischof Anspert ist S. Satiro in byzantinischem Stil als kreuzförmiges Zentralkuppelkirchlein erbaut. Von demselben die Kirche samt Baptisterium zu Alliate und das Baptisterium zu Biello. Um 900 ist S. Eustorgio in Mailand erbaut, mit Querbögen in den Seitenschiffen; um 980 S. Celso.

Aus dem 10. Jahrhundert stammt auch die imposante Choranlage mit zweigeschossigem Umgang in S. Stefano zu Verona. Der Bischofsstuhl steht hier auf der Empore (wohl seit Einrichtung der Krypta im 12. Jahrhundert). Die Empore setzte sich wohl ursprünglich in den Seitenschiffen fort. An Krypten sind zu nennen die des hl. Philostratus in Brescia und die von S. Marco in Venedig, beides Oratorien in Form einer Säulenhalle. Die Küstenländer nördlich und östlich der Adria haben in den alten Kirchenmetropolen manches Denkmal des Frühmittelalters aufzuweisen. Mancherlei Volkstümer haben dort ihre Spuren hinterlassen, und mit dem lateinischen Ritus hat sich oft der griechische gekreuzt.

Von den großartigen Bauten der Frankenkönige in den großen Reichsabteien Frankreichs gewähren uns im besten Fall ungenaue Abbildungen eine Anschauung.

Erhalten ist eine Reihe von Krypten (in Jouarre, Poitiers, Orleans, Bordeaux, Montmajour u. a. O.). Die meisten verbinden mit der ravennatischen halbrunden Confessio ein Oratorium in Kellerhallenform. Einige haben, wohl zur Erinnerung an das hl. Grab zu Jerusalem, eine vollständige Rotunde mit Umgang.

Hochbaureste aus der Merowingerzeit sind S. Jean in Poitiers und ein Stück der Vorhalle von S. Front in Périgueux. Aus der Karolingerzeit etwa das sogen. Bas-Oeuvre zu Beauvais und ein Teil von S. Remy in Reims. Das 10. Jahrhundert ist vertreten durch die Kirchen von S. Généroux, Montier-en-Der, Soignies in Belgien (S. Vincent), Vignory. Die

letztgenannte Kirche hat einen Chorumgang mit Arkaden und Apsidiolen, und im Schiff Arkaden in zwei Geschossen, die den Schein eines Emporenbaus angeben.

In Spaniens frühromanischen Bauten, wie S. Cristina zu Lena, S. Juan zu Bannos (661) und S. Maria de Naranco zu Oviedo, einem ehemaligen Königspalast Ramiros I., kommen Einzelheiten vor, die man auf westgotische Überlieferung zurückführen darf, namentlich die reliefgeschmückten inneren Lisenen auf Rundschildern. Von maurischer Seite dringen Variationen der Bogenform herein, z. B. in S. Miguel de Escalada. Reich an gotischen Baudenkmälern ist Toledo.

In England giebt es Reste vorromanischer Kirchenbauten in der Art der merowingisch-fränkischen (Dover, Brixworth). Im frühromanischen, sogen. sächsischen Stil tauchen allerlei Motive aus dem Holzbau auf, Deckensäulchen, gekerbte Pfosten, Fachwerk-Imitation in Stein (Türme von Earls Barton, Abb. 145, und Barnack).

Auf deutschem Boden steht noch ein ganzes Bauwerk aus der Mitte des 8. Jahrhunderts: der Thorbau zum Vorhof der vormaligen Klosterkirche zu Lorsch in Rheinhessen. Die Werkleute

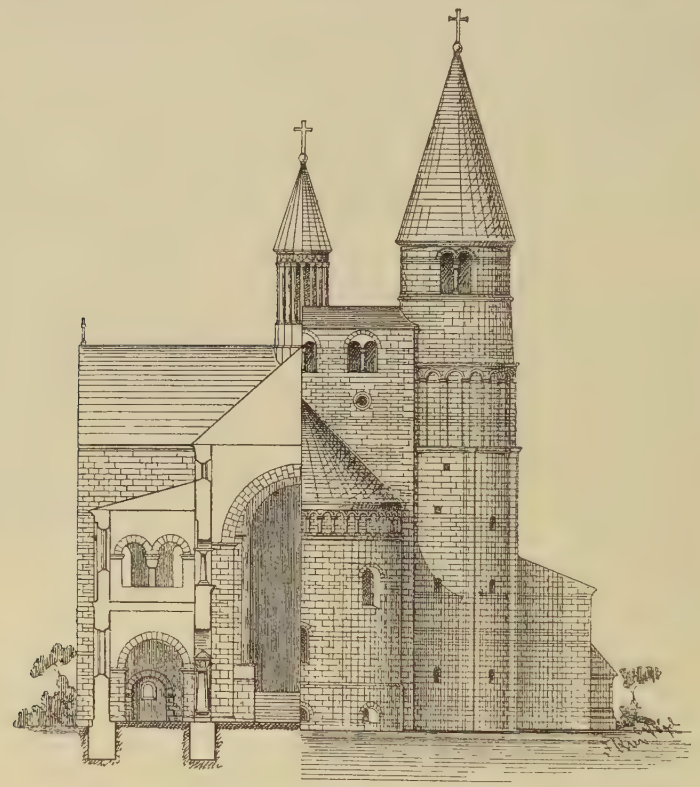


Abb. 146. Westaufriß und Querschnitt der Stiftskirche zu Gernrode.

und sogar Baumaterialien dazu sind aus Kloster Gorze bei Metz gekommen. Ein guter Teil ist auch von Einhards Basiliken bei Michelstadt im Odenwald und zu Seligenstadt am Main erhalten. Beträchtliche Baustücke, Säulen aus der Karolingerzeit, bewahrt die Justinuskirche in Höchst a. M. Von den Krypten ist die merkwürdigste die des ehemaligen Wipertiklosters in Quedlinburg, angeblich die Palastkapelle Heinrichs I. Bemerkenswert sind insbesondere der Umgang um die Apsis und die Wandnischen, der Stützenwechsel unter dem das Tonnengewölb tragenden Architrav und die Kapitelle oder Knäufe, welche teils den trapezförmigen frühbyzantinischen, teils in barbarischem Unverstand dem jonischen nachgebildet, teils auch pilzförmig abgedreht sind. Auch die Gruft Heinrichs I. ist aufgefunden worden in der Krypta der Stiftskirche. Sie hat eine phantastisch-architektonische Dekoration in Stuck.*) Den Krypten ähnlich sind auch manche oberirdischen Kapellen, z. B. die des hl. Bartholomäus in Paderborn.

*) Vorromanische Krypten sind ferner zu Echternach, Chur, Hildesheim, Regensburg, Unterregenbach a. d. Jagst.

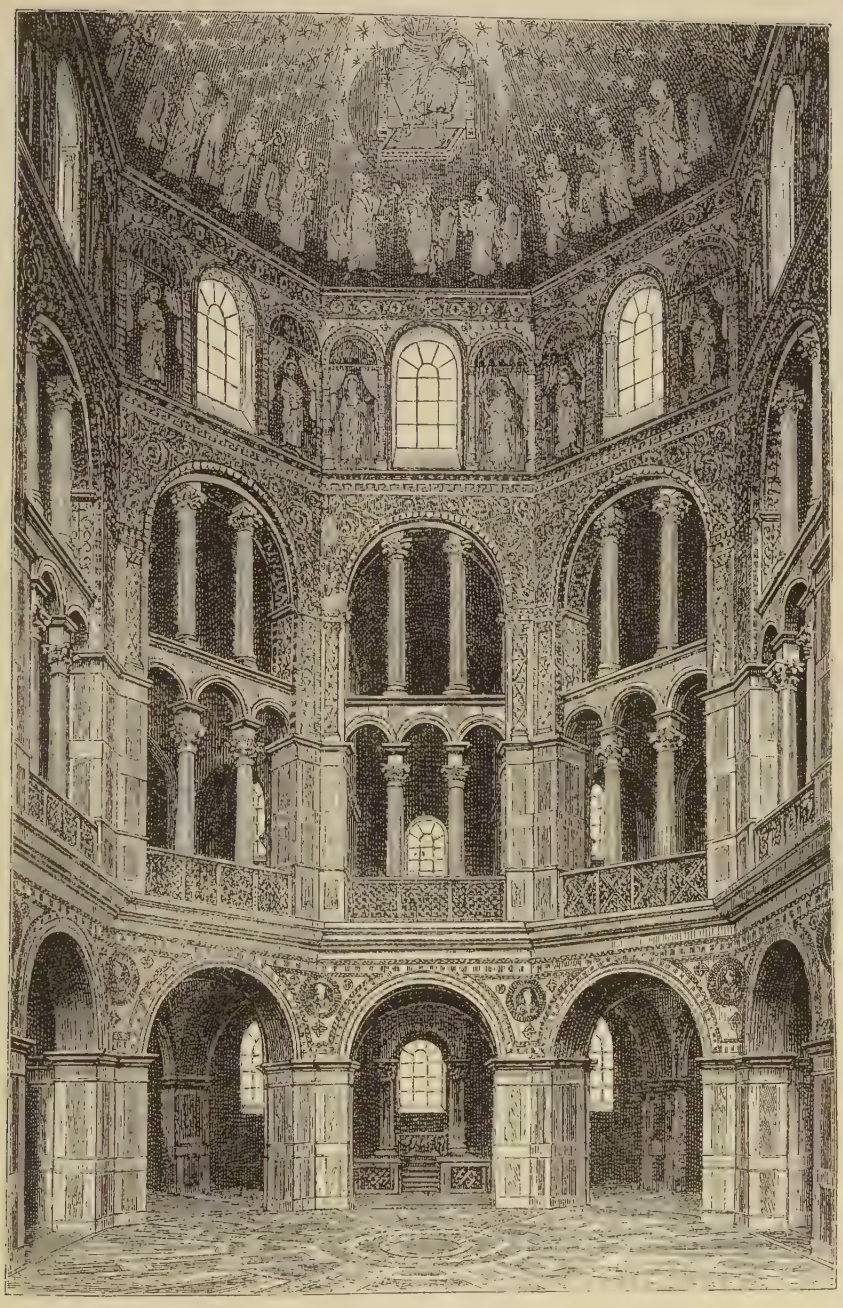


Abb. 147. Karls des Großen Pfalzkapelle in Aachen. Ideale Restauration.

Von manchen Münsterbauten aus dem 10. Jahrhundert hat sich wenigstens das Westwerk erhalten. Es war ein Hauptproblem des Kirchenbaus um die Wende des Jahrtausends, mit dem Gegenchor und der Westempore einen Turmbau zu verbinden.

Das Münster von Corvei hat zwei Flankentürme; einen Mittelturm der Dom zu Paderborn. Das Westwerk von St. Pantaleon in Köln, das wohl noch dem Gründungsbau Brunos angehört, öffnet sich zwar wie ein Gegenchor mit gewaltigem Bogen in das Schiff, ist aber schon als Vorhalle mit Emporen angelegt. Die interessanteste Lösung des oben angezeigten Problems bietet das Münster zu Essen: das Aachener Oktogon ist halbiert als Vorhallenbau der Basilika, und zwar so, daß die innere Erscheinung des Vorbilds das Motiv zum Nonnenchor abgiebt, die äußere das zum Turm. Kein anderes Baudenkmal offenbart uns so deutlich den Geschmack des 10. Jahrhunderts: es ist ein Stück Ravenna, doch mit deutschen Elementen im Einzelnen.

Das ehemalige Frauenmünster zu Gernrode bei Quedlinburg (Abb. 146), gestiftet von dem Markgrafen Gero 961, ist im ganzen unversehrt, doch ist im 11. Jahrhundert am Schiff und Westwerk manches restauriert und abgeändert worden. Beachtenswert ist insbesondere der rhythmische Stützenwechsel im Aufbau der doppelten Arkadenstellung und im einzelnen die mißverstandene Antike neben unbeholfenen Neubildungen, als da sind die Dreiecksausschnitte an den Bogenschenkeln, ein Versuch, den Umfang der letzteren mit dem geringeren der Kapitelle zu vermitteln. Die beiden Treppentürmchen am Westchor zeigen noch die Wandverzierung im karolingischen Geschmack.

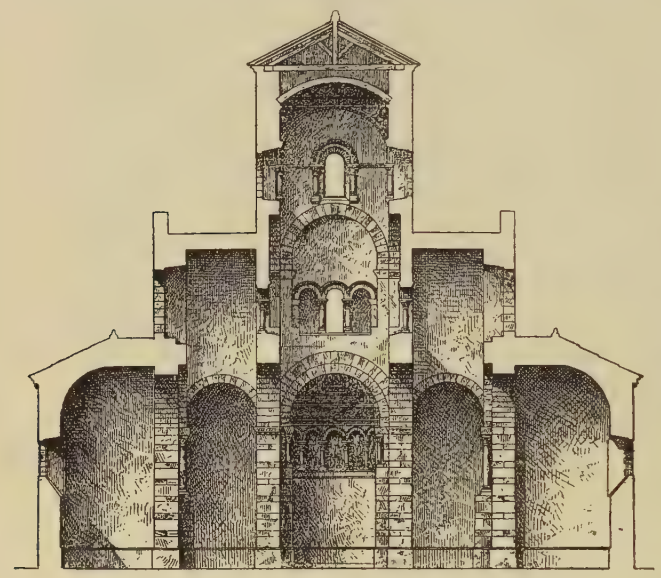


Abb. 148. Kirche von S. Germiny bei Orleans.

Die vorromanischen Baureste auf der Reichenau, in Werden, Wanweil (Württ.), die eingehende zeitgenössische Schilderung der von Bischof Gebhard in Konstanz gestifteten Münsterkirche zu Petershausen können hier nur angezeigt werden.

Auch im Zentralbau versucht sich das Frühmittelalter noch, ein Nachklang von der Mannigfaltigkeit der römisch-byzantinischen Baukunst. In diesen Bauten bleibt auch die Wölbkunst in Übung, wie in den Krypten.

Zwei Pfalzkapellen Karls d. Gr. sind uns erhalten, die untereinander eng verwandt erscheinen: die zu Aachen (Abb. 147) und die zu Nymwegen. Die Nachbildung der Vitaliskirche zu Ravenna ist bei der ersteren sehr deutlich, wie auch bei dem Bau des hl. Donatus in Zara und der sogen. Rotonda zu Brescia. Nur ist das Muster in diesen allen wesentlich vereinfacht. Es fehlen die Exedren, die zu Ravenna das Achteck umkränzen. Die Teilungssäulen sind in Aachen wenigstens für das obere Geschoß beibehalten, rücken aber in eine nüchterne gerade Reihe und stoßen unschön an den Bogen oben; doch ist das letztere Motiv schon im oströmischen Stil vertreten. Vereinfacht sind auch die Wölbungen. An die Stelle der Halbkugel-Kuppel ist ein achtseitiges Kappengewölb (sogen. Klostergewölb) getreten, welches keine Zwickelkonstruktionen erfordert. Der Umgang ist, ebenfalls der bequemeren Einwölbung zulieb, mit 16 Seiten ummantelt, statt mit 8 solchen. Römisch ist die Gliederung der Wände mit Nischen und Sporen; neu dagegen der Gedanke, die Quertonnengewölbe im Umgang schräg gegen den Oberbau ansteigen zu lassen, der somit gleichsam gesprießt ist. Der Narther folgt augenscheinlich (wie an S. Donato in Zara) dem Muster von Ravenna, doch immerhin in freier Weise. Tief und schmal, zwischen zwei Wendeltreppentürmchen eingezwängt, öffnete sich die Vorhalle nach außen mit einer Nische, ähnlich der am Thorbau des Theodorichspalastes. Hier, auf der Empore, hatte der Kaiser seinen Sitz. Der Mittelraum unten war durch Schranken für die Stiftsgeistlichkeit abgegrenzt. Die Altäre befanden sich in einer zweigeschossigen Apsis; in Zara ist dieselbe in beiden Stockwerken eingefaßt von zwei Nebenapsiden; in Nymwegen stand der Altar unter der östlichen Arkade. Die ursprünglichen Glieder sind an allen diesen Bauten so gut als möglich römisch geformt, Skulptur aber möglichst vermieden. Sie waren ohne Zweifel inwendig mit

edlem Material verkleidet oder ausgemalt. In Aachen ist das Kuppelmosaik neuerdings wieder hergestellt worden. Als Werkmeister des Baues nannte eine alte Inschrift den „ausgezeichneten Meister Odo von Metz".

Bis ins 12. Jahrhundert hat die Aachener Pfalzkapelle Nachahmung gefunden, teils in Pfalzen, wie wahrscheinlich zu Ottmarsheim (Elsaß), teils in Nonnenklöstern als Motiv für die Empore, wie zu Essen. Aber auch sonst finden sich frühmittelalterliche Kirchenrotunden, z. B. in Würzburg. Die runde Friedhofkapelle des Klosters Fulda aus dem 9. Jahrhundert folgt offenbar dem Vorbild der Rotunde am hl. Grab zu Jerusalem. Desgleichen die Rundkirche zu Zara, welche schon in einem Buch des Kaisers Konstantin Porphyrogenetus erwähnt ist. Sie ist auch vermöge ihres ganz unglaublich leichtsinnigen Aufbaus ohne Fundament und mittelst römischer Skulpturfragmente ein Kuriosum ohnegleichen. Einen byzantinischen Kirchenplan, den des Kreuzes im Quadrat mit vier Apsiden ringsum, befolgt die (jetzt von Grund aus erneuerte) Kirche St. Germinus und Ginevra bei Orleans (Abb. 148), erbaut von Bischof Theodulf (806). Als Nachahmung der Aachener Kapelle wird vom zeitgenössischen Chronisten auch der sogen. Turm zu Mettlach bezeichnet, was nur sehr uneigentlich zutrifft. Es ist ein einfaches Oktogon ohne inneren Stützenkranz, etwa in der Art der vormaligen Rotunde von St. Gereon zu Köln. Doch ist durch Nischen unten und einen Laufgang oben das System des Vorbilds ungefähr angedeutet. Bestimmt war der Bau wohl ursprünglich als Mausoleum des Klosterheiligen. Ein Zwölfeck war der Urbau der Stiftskirche zu Wimpfen, von welchem die zwei Westtürme erhalten sind.

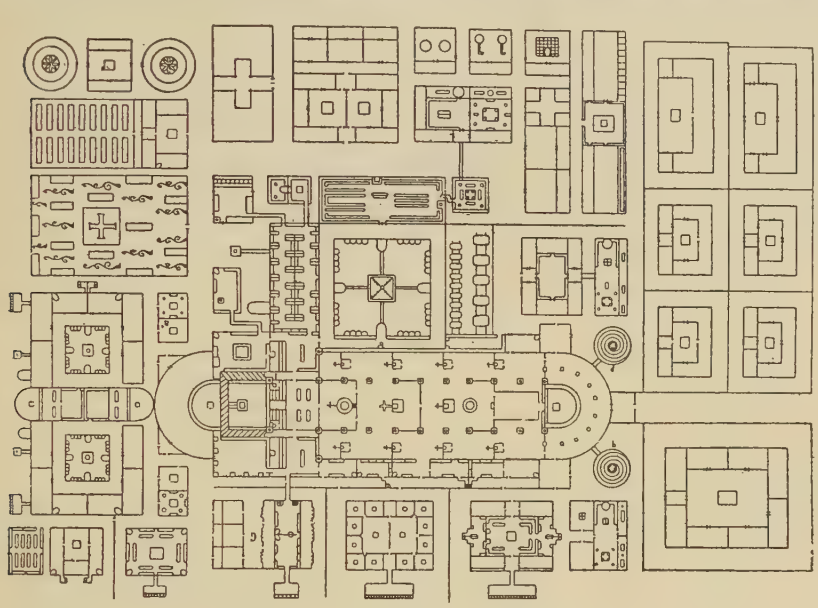


Abb. 149. Klosterbauplan von St. Gallen.

Die Klöster sollten nach der Regel Benedikts allen Bedarf selbst erzeugen. Sie sind im Frühmittelalter wahre kleine Städte, richtige Villen gleich den fürstlichen Höfen, planmäßig angelegt und befestigt. In der äußeren Umwallung liegen die Wirtschaftsgebäude, Herbergen, Externatschulen und der Abtshof. An die Kirche stößt, zumeist an einer Langseite, und zwar zweckmäßig der südlichen, der eigentliche Klosterhof, die Klausur. Deren Gebäude reihen sich um einen Binnenhof mit ringsumlaufendem Korridor, also ein Atrium oder Peristylium, im Spätmittelalter (wegen der Prozessionen?) Kreuzgang genannt. Manchmal nimmt der Gang zwei Stockwerke ein. Die anstoßenden Räume entsprechen den Aufzeichnungen von spätantiken Palastanlagen. Das Triclinium heißt hier Refektorium, das Konsistorium Kapitelsaal, das Salutatorium ist im Kloster als Sprechzimmer doppelt nötig. Das Brunnenhaus ist schon in den Palast-

beschreibungen als Columbum erwähnt. An den Speisesaal schließen sich naturgemäß die Küche und Wärmstube.

Der große Pergamentriß von St. Gallen (Abb. 149) giebt in schematischem Grundriß nebst Andeutungen vom Aufriß und eingeschriebenen, zum Teil metrischen Erklärungen den idealen Entwurf zu einer klösterlichen Anlage ersten Rangs. Er stammt von irgend einer auswärtigen, dem Orden angehörigen Autorität zu Anfang des 9. Jahrhunderts und kann geradezu als Illustration des Aachener Kapitulars von 817 gelten. Die Kirche erscheint als Säulenbasilika mit zwei Chören und einem östlichen Querschiff. Eigentümlich sind die Vorhöfe an den Schmalseiten: sie legen sich halbrund um die Apsiden. Am westlichen sind zwei große freistehende Rundtürme vorgesehen, welche zu oberst Altäre der Erzengel Michael und Gabriel enthalten sollen. Die Kirche wäre ringsum verbaut. In den hinteren Kreuzwinkeln sind zweistöckige Bauten eingetragen, die als Schreibstube und Bücherei, Sakristei und Paramentenkammer dienen sollen. Die Einrichtung stimmt auffallend überein mit der von Centula, die wir aus Nachrichten kennen. Der Ostchor zerfällt in die Exedra mit dem Altar des Paulus, Titelheiligen der früheren Kirche, und das Presbyterium mit dem Altar der Maria und des hl. Gallus, dessen Grab sich darunter in der Krypta befindet. Sieben Stufen führen weiter hinab in den Sängerchor vor dem Presbyterium. Er hat in der Mitte einen runden Ambon und an der östlichen Schrankenwand zwei Lesepulte, ein Vorläufer des hochmittelalterlichen Lettners. Ähnlich ist der Westchor gedacht. Die Gesamtzahl der Altäre würde sich auf 15 bezw. 17 belaufen; alle wären von Schranken umgeben. Dazu käme ein Taufbrunnen im Mittelschiff. Der Kirchenraum erscheint somit zum größten Teil verstellt, die Gemeinde ist hier mehr nur geduldet.

Hinter dem Münster ist noch eine besondere kleinere Doppelkirche für die Kranken und die Novizen vorgesehen. Die umgebenden Gebäude bilden wieder mehrere besondere Quartiere von verschiedener Bestimmung.

Eine wahre Kirchenstadt muß Kloster Corvei an der Weser einst gewesen sein. Auf der Reichenau entstand ein Münster um das andere, ein kleiner Klosterstaat gleich den orientalischen.

B. Malerei.

Die kirchliche Malerei war in der Not der Völkerwanderung nicht ganz untergegangen. In Italien geht die Reihe der Denkmäler der Wandmalerei mit Einschluß des Mosaik fort von der römischen bis in die romanische Periode. Aus dem Westgotenreich fließen wenigstens Nachrichten von solchen Werken. Ebenso aus England, wo der Abt Benedikt von Wearemouth Vorbilder aus Rom besorgt hat. Und noch mehr aus dem Frankenreich (bei Venantius Fortunatus und Gregor von Tours). Auch die Tafelmalerei ist da und dort bezeugt an Heiligenbildern für Altäre und Chorwände.

Denkmäler hat uns der Natur der Sache nach vornehmlich die Buchmalerei hinterlassen. Monte Cassino, Tours, York sind solche Stätten, wo diese Kunst vom Altertum her in Übung blieb. Die Bibel Ceolfrids, das Purpur-Evangeliar aus der Sammlung Hamilton (Berlin), das Evangeliar und der Psalter St. Augustins bezeugen die lateinische Überlieferung in England. Der Ashburnham-Pentateuch ist ein ähnliches Zwischenglied aus dem südlichen Europa, vielleicht aus Tours. Schreib- und Malkunst haben auch im Westgotenreich Pflege gefunden. Dort ist namentlich ein Stamm von illustrierten Apokalypsen nachgewiesen, dessen Wurzeln in die christliche Antike reichen.

1. Der frühmittelalterliche Bilderkreis.

Die Hauptmasse des Bildstoffs ist altkirchliches Gemeingut. Die christliche Kunst hat bis zur romanischen Periode überhaupt noch vorwiegend ökumenischen Charakter trotz politischer und nationaler Trennung und kirchlichem Schisma zwischen Morgenland und Abendland. Das Frühmittelalter ist im allgemeinen wenig schöpferisch in litterarischen und künstlerischen Dingen. Es reproduziert, so gut es geht, eben die Antike. Doch unternehmen es die angelsächsischen, fränkischen und deutschen Künstler, gewisse Bibelschriften,

wie den Psalter und die alttestamentlichen Geschichtsbücher, sowie das Credo, auf eigene Faust zu illustrieren. Der evangelische Bilderkreis wird vollständig ausgebaut bis zur Epoche Heinrichs des Heiligen. Auch die Apokalypse wird gern illustriert und zu Cyklen in der Kirchenmalerei verwertet. Bezeichnend für die Kunstauffassung des Mittelalters ist die epische Schilderung der biblischen Geschichten. Sie bewegt sich wie der Text von einer Episode zur anderen, ganz im Gegensatz zur dramatischen Historienmalerei der Neuzeit, die einen einzigen, fruchtbaren Moment festhält. Das mittelalterliche Prinzip hängt zusammen mit der lehrhaften Absicht. Rein künstlerisch, nämlich phantasiemäßig, wenn auch in naiver Weise, verfährt das Frühmittelalter mit der von ihm beliebten Wortillustration bei Psalmen, Prophetien, Gleichnissen, Visionen.

Man kennt die Verdienste eines Cassiodor, Beda und Alkuin, des großen Karl und Alfred um die Bibelsache. Ein Spiegelbild ihrer Bestrebungen und Erfolge giebt die biblische Kunst. Wie arm erscheint in dieser Hinsicht das spätere Mittelalter neben dem früheren!

Die Typologie ist vertreten in einer Reihe tituli von Rabanus Maurus. Sie ist ein Stück vom hellenistischen Erbe. Aber ihre fruchtbare Entwicklung bringt erst das zweite Jahrtausend in der Biblia pauperum oder besser B. typica. Dagegen beginnt in der Karolingerzeit der wichtige Einfluß der Perikopenordnung auf die biblische Historienmalerei und die Befruchtung der Kunst durch die Heiligenlegende. Der erste legendarische Cyklus, von dem wir hören, fällt übrigens noch in die antike Zeit; er gilt dem hl. Martinus. Die Allegorie ist noch im Frühmittelalter eine Liebhaberei der Gebildeten, die sich natürlich auch den Künstlern aufdrängt und zu dem urwüchsigen Realismus der jungen germanischen Kunst oft in sonderbarem Gegensatz steht. Selbstverständlich ist dieser lateinische Zopf auch ererbt von den letzten Römern. Theodulf von Orleans und andere gelehrte Herren entwerfen gern Programme zu allegorisch-malerischen Kompositionen encyklopädisch-wissenschaftlichen oder moralischen Inhalts. Auch die biblischen Geschichten, namentlich die dogmatisch bedeutsamen, werden mit allegorischen und symbolischen Zuthaten ausgestattet, die mehr didaktischen als poetischen oder künstlerischen Wert haben. Die Polemik der Karolinischen Bücher gegen die unnatürlichen und unbiblischen Personifikationen in der Kunst scheint ihre Spitze gegen die Byzantiner zu richten. (Sie ist übrigens dem Fulgentius entnommen.) Gemäß dem lehrhaften Charakter der frühmittelalterlichen Kunst spielen die Inschriftdichtungen eine größere Rolle als je. Endlich findet man Spuren der geistlichen Schauspiele, die wahrscheinlich schon in der Karolingerzeit aufgekommen sind, an Stelle der heidnischen Festgebräuche. In England und in Deutschland sind sie zuerst nachweisbar. Auch das Ritual liefert Stoff zur Illustration in den liturgischen Büchern; zur selben Zeit beginnt auch die wissenschaftliche Bearbeitung desselben (Walafrid).

Schließlich ist bemerkenswert, daß es im Frühmittelalter auch noch eine profane Historienmalerei giebt. Später ist dafür kein Raum mehr. Die Malereien im Palast Theodelindens zu Monza, Karls zu Ingelheim, Heinrichs I. zu Quedlinburg sind wie diejenigen in den Empfangsräumen der byzantinischen Kaiser eben Fortsetzungen des römischen Brauchs. Auch in den Abteien wird manchmal im Palas oder Atrium die Geschichte des Klosters oder seiner Heiligen illustriert, im Bibliothekssaal die sieben freien Künste und ihre Vertreter u. dergl.

Gregor d. Gr. unterscheidet heilige Bildnisse und heilige Geschichtsbilder. So sehr die letzteren in der Karolingerzeit florieren, so stark werden die ersteren angefochten. Schon unter Pipin hatte die fränkische Kirche zum Bilderstreit der Griechen Stellung genommen. Noch eifriger that dies Karl d. Gr., und zwar unabhängig vom römischen Papst, ja im Gegensatz zu ihm, und unter seinen Nachfolgern wurde das Verbot wiederholt. Mag auch politische Absicht und vornehmlich Verstimmung

gegen den Hof von Byzanz mitgewirkt haben, so ist doch unbestreitbar das ethisch-religiöse Interesse vorwaltend. Werden doch auch in anderen Punkten protestantische Stimmen laut wie die eines Agobard und Claudius. Es ist einerseits der Geist der Zeit, der hier wie im Orient der Aufklärung zustrebt im Zusammenhang mit der litterarischen und künstlerischen Renaissancebewegung. Auf der anderen Seite ist es eine Reaktion des germanischen Geistes gegen die griechisch-römische Idololatrie. Die fränkische Kirche nimmt im Bilderstreit eine vernünftige Mittelstellung ein: Wir zerstören weder die Bilder, noch beten wir sie an; wir gestatten sie zum Schmuck und zum Gedächtnis. Dies ist der Grundsatz der Karolinischen Bücher, die, wie man annimmt, von Alkuin verfaßt sind nach des Kaisers eigenen Intentionen. Sie berufen sich ausdrücklich auf den Papst Gregor.

Christus (und Jehovah) ist bei den Lateinern im Frühmittelalter nach altem lateinischem Muster ein bartloser Jüngling mit langem, gescheiteltem Haar, an dem gewöhnlich ein Stirnbüschel angegeben ist, und kreuzbelegtem Nimbus. Auch der Apostel Johannes ist zumeist als Jüngling vorgestellt. Eine mittelalterliche Neuerung sind die kennzeichnenden Beigaben (Attribute) in den Händen der Heiligen. Dreierlei Andachtsbilder nennt Gregor d. Gr., in denen Christus dargestellt werde: auf dem Schoß der Mutter, am Kreuz und in der Herrlichkeit. Das christliche Altertum hatte wohl die Kreuzigung als biblische Geschichte unter anderen dargestellt, aber für die Passionsandacht und Kreuzverehrung (seit Ende des 4. Jahrhunderts) sich mit dem bloßen Zeichen, dem Kreuzbild, allenfalls mit dem Bild des Gotteslamms daran begnügt. Jetzt scheut die Andacht vor dem leibhaftigen Kruzifix nicht mehr zurück.

Das Kruzifix ist eigentlich ein Gerät, ein Kreuz (Prozessions-, Benediktions- oder Devotionskreuz) mit dem heiligen Corpus in graphischer oder plastischer Ausführung. An der antiken Vorstellung des nackten Leibes hat man, wenn sie noch vorkam, jetzt Anstoß genommen, wie eine Geschichte bei Gregor von Tours zeigt. Der Herr erscheint nach syrischem Muster mit einem langen Purpurrock bekleidet, nur daß aus dem Colobium hier im Abendland ein Ärmelkleid geworden ist. Maßgebend ist die aus der Itala-Version zu Psalm 96, 10 geschöpfte, von Venantius Fortunatus poetisch ausgesprochene Vorstellung, daß der Herr „vom Holze aus herrscht". Die Königskrone trägt der Gekreuzigte zwar erst in der hochromanischen symbolischen Kunst, aber auch die Dornenkrone fehlt ihm bei den Lateinern im Frühmittelalter ebenso wie bei den Byzantinern ausnahmslos. Der Fußschemel, auf dem er steht, ist ein byzantinisches Abzeichen der Majestät. Das ideale Kruzifixbild ist häufig mit Zügen der historischen Golgathascene ausgestattet (der Hauptmann fehlt im lateinischen Schema derselben, dagegen sind die Auferstandenen oft dargestellt), aber auch mit dogmatischen Symbolen und Allegorien: der besiegten Schlange, dem Abendmahlskelch, Adam im geöffneten Grab, Sol und Luna, Terra und Oceanus, Roma und Jerusalem, Kirche und Synagoge — die zwei letzten Paare wahrscheinlich nach Mysterienspielen auf Grund eines augustinischen Textes. Der Kriegsknecht mit dem Speer wird Longinus genannt, der mit dem Schwamme Stefaton. Die Schächer heißen Gesmas und Dismas.

Auch dem erhöhten Herrn huldigen nicht nur die Ältesten, die Evangelisten und apokalyptischen Tiere, sondern auch die Naturmächte in der Gestalt, wie sie von spätrömischen Dichtern aufgeführt werden. Die Verbindung der Evangelisten mit den apokalyptischen, auf die Evangelien bezogenen Symbolen ist spezifisch abendländisch und nicht etwa byzantinisch. Die monströse Vereinigung des betreffenden Tierkopfs mit dem Menschenleib wird von Ägypten und Syrien aus zu den Kelten und Germanen gedrungen sein.

Zum altkirchlichen Bilderkreis der biblischen Geschichte kommen drei wichtige Typen nach dem Nikodemusevangelium und dem Credo: Die Kreuzabnahme, die Grablegung und die Höllenfahrt. Der Psalter liefert einige typische Allegorien; so den Löwen, Drachen, Otter, Basilisk unter den Füßen Christi. Schon trennt sich die lateinische Ikonographie vielfach von der griechischen.

Am bezeichnendsten ist der Unterschied bei den Illustrationen der Gleichnisse. Im Abendland nichts von symbolischer Eintragung der Person Christi, nichts von erklärender Umschreibung, Deutung auf die Kirche u. dergl., sondern schlichte Wortillustration mit unverkennbarer Hinneigung zum Sittenbild. Beim Weltgerichtsbild halten sich die Lateiner im ganzen an die Rede Jesu (Matth. 24 f.) und das Credo. Der Herr erscheint mit seinen Engeln in den Wolken des Himmels, thronend; vor ihm sein Zeichen, das Kreuz. Um ihn als seine Beisitzer die Zwölfe. Unten die Toten, die aus ihren Gräbern hervorgehen, geweckt von den Posaunenstößen eines Engel-Quartetts. Manchmal treten auch die drei Erzengel auf mit biblischen Sprüchen. Dann auch die Scharen der Begnadigten und der Verdammten rechts und links, und daran anschließend Himmelsparadies und Hölle, wobei freilich viel mehr Motive für die Schilderung der letzteren vorhanden sind. Wahrscheinlich stammt der Grundstock der Komposition aus dem christlichen Altertum. Daß die Vorstellungen vom Weltuntergang und dem Kampf der guten mit den bösen Mächten in der germanischen Christenheit aus alten nordischen Mythen neue Kraft geschöpft haben, ist durch litterarische Denkmäler wie das Muspilli und die angelsächsischen Kadmon-Dichtungen bezeugt. Die Vorliebe für höllische Gestalten und Scenen und allerlei Geisterkämpfe ist schon im Utrechtpsalter deutlich.

Merkwürdig wenig Einbildungskraft verraten die frühmittelalterlichen Bilderfolgen zur Johannes-Apokalypse. Sie verbildlichen auf Grund von altchristlichen Vorlagen in geistloser Auffassung und anspruchsloser rebusartiger Ausführung den Text.

Stil: Eine feste Regel in der Wiedergabe der Natur besitzt das Frühmittelalter nicht. Zu groß ist auf der einen Seite die Abhängigkeit der Künstler von importierten Vorlagen und die Mannigfaltigkeit derselben, und auf der anderen Seite die Rücksichtslosigkeit, womit die Natur selbständig erfaßt wird. Dort strengster Klassizismus, hier der freieste Naturalismus, und doch hat das Zeitalter gewisse zeichnerische Manieren, wenn man nicht sagen will: Schwächen. Schon im Wuchs haben die menschlichen Gestalten, soweit sie nicht nach antiken Mustern kopiert sind, Eigentümlichkeiten, die man versucht sein könnte, auf den germanischen Menschenschlag zurückzuführen. Allein es ist Manier, unabsichtliche Verzerrung. Das sind keine Apollone, sondern grobe oder auch schwächliche Gestalten mit plattem, glotzäugigem Kopf, aufgetriebenem Bauch und knochigen Gliedern. Die Beine oft verkümmert, die Hände im Gegenteil übergroß, mit langen, krummen Fingern. Die Hände müssen eben die Hauptkosten des Ausdrucks bestreiten. Das Mienenspiel ist so ziemlich auf die Richtung des Blicks beschränkt, der oft etwas Stechendes, wenn nicht gar Schielendes hat. Und doch liegt das Hauptgewicht auf der Deutlichkeit des Ausdrucks und der Handlung. Mienen und Gebärden sind wie alles andere typisch, antiken Vorbildern entlehnt, nur ganz vereinzelt dem germanischen Rechtsbrauch. Bei allen selbständigen Kompositionen fällt die Lebhaftigkeit der Bewegungen auf. Da der Zeichner die Natur höchstens nach dem Gedächtnis zu Rate zieht, geht es ohne Übertreibungen und Verrenkungen nicht ab. Trotz aller Heftigkeit ist die Aktion oft nicht einmal überzeugend. Die Figuren scheinen oft wie Schauspieler bei der Probe nur zu markieren, z. B. fechtende Krieger. Komposition giebt es ohne antike Vorlagen selten. Die Gestalten sind einfach über die Bildfläche verteilt, wie es Platz giebt. Die Tracht ist bei den biblischen Heiligen die überlieferte. Nur sind die Sandalen oft vergessen. Daher mag die Barfüßigkeit derselben stammen, die im hohen Mittelalter zur Regel wird und theologische Begründung findet. Im übrigen sind die verschiedenen Stände natürlich durch die Tracht der Zeit charakterisiert; es überwiegt also das sogen. römisch-germanische Kostüm. In der Färbung der Gewänder ist manchmal ein geregelter Wechsel zu bemerken, sogar geradezu der heraldische von Farbe und Metall. Der Faltenwurf ist, da er nie auf eigenem Studium beruht, schematisch, bei den angelsächsischen Zeichnern gehäuft, in frühromanischen Werken so einfach als möglich. Die Landschaft wird nur angedeutet, wiederum in einer sozusagen heraldischen Weise, Wolken durch ein Bandgekräusel, Wasser durch Wellenlinien, Rasen durch Streublumen und Akanthusblätter. Für die würdigste Darstellung von Himmel und Erde, Sonne und Mond, Flüssen und Winden gelten

bei allen feierlicheren Gelegenheiten eben doch immer noch die antiken Geniengestalten. Für den Baumschlag sind etliche Typen vorhanden, die aus der klassischen Antike stammen, so für die Palme, den Ölbaum und den Feigenbaum. Am häufigsten ist eine pilzförmige Laubkrone, die an Kinderspielzeug erinnert. Sie können auch rot oder blau gefärbt sein. Die Weinreben sind stilisierte Ranken. Die in antiken Malereien beobachtete Abtönung des Himmels wird zu teppichmäßigen bunten Streifen, auch wohl mit einem goldenen dazwischen. Das Bauwerk ist willkürlich und bunt mehr ornamental gemeint als naturwahr. Das Natürlichste sind die Tierfiguren, abgesehen von den traditionellen und monströsen.

Die Antike wirkt wohl im Gegenständlichen nach, in den Typen und Motiven, aber im Stil, in der Naturauffassung und Formgebung viel weniger als man erwarten möchte; es wäre denn kopiert. Den Figuren fehlt die Proportion, den Gliedern die Fülle, den Bewegungen das Abgerundete der Antike. Und der Ausdruck der Würde in den Köpfen, der den Byzantinern so geläufig ist, gelingt hier gerade am wenigsten.

Deutlichkeit und Treue gegen den Text sind die Hauptvorzüge der frühmittelalterlichen Darstellungen aus der Bibel. Auf dem Ausdruck der Gemütsbewegungen liegt das Hauptgewicht. Das germanische Gemüt mit seinen ungebändigten Impulsen, aber auch mit seiner jugendfrischen christlichen Begeisterung ringt nach dem ersten Ausdruck. Kein Wunder, daß seine Sprache, wo sie deutsch ist, bald stammelnd, bald polternd, bald schüchtern, bald grob klingt. Es ist das Knabenalter der nordisch-christlichen Kunst.

2. Karolingische Epoche.

Wenn die fränkische Kirche sich gegen den Bilderdienst erklärt hat, so bezog sich die Ablehnung nicht überhaupt auf die künstlerische Ausstattung der Gotteshäuser und nicht auf die biblische Historienmalerei. Karls d. Gr. Sendgrafen sollten auch die Kirchenmalerei in ihre Obhut nehmen. Die Kirche zu Ingelheim war — doch wohl schon von Karl d. Gr. her — mit biblischen Historien ausgemalt, wie der Palas mit weltlichen aus Orosius. In Ravenna hatte Karl Mosaiken abnehmen lassen, um sie in seinen Residenzen wieder zu verwenden.

Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, dessen Entstehung gleichfalls ohne Bedenken auf ihn zurückgeführt werden darf, hat in unseren Tagen unter Benützung von Spuren und Abbildungen erneuert werden können. Der Gegenstand ist ein altkirchlicher: die Huldigung der 24 Ältesten vor dem Herrn, auf gestirntem Himmelsgrund. Auch an den Wänden sollen biblische Geschichten und Apostelgestalten dargestellt gewesen sein. Von der Stilbeschaffenheit des ursprünglichen Werkes dürfen wir uns in Anbetracht des durch die römischen Denkmäler bezeugten Tiefstands dieser Kunst keine hohe Vorstellung machen. In der Kirche von St. Germiny-des-Prés bei Orleans, die Bischof Theodulf gestiftet hat (806 geweiht), war bis vor kurzem noch im Original das Apsismosaik samt der Widmungsschrift erhalten. Es zeigt auf goldigem und blauem Grund die Bundeslade, bewacht von zwei Engeln, und darüber die Hand Gottes, eine Darstellung der Gottheit im Sinn der fränkischen Orthodoxie.

Sonst sind Denkmäler der karolingischen Monumentalmalerei in Mosaik und Fresko nur auf italienischem Boden erhalten. Doch sie sagen uns nichts Neues (vergl. S. 117 f.). Die Apsismosaiken in S. Ambrogio zu Mailand, welche seither als Hauptdenkmal des 9. Jahrhunderts angeführt wurden, sind vielmehr dem 11. zuzuschreiben.

Mit Hilfe litterarischer Überlieferungen, namentlich der Tituli, können wir die fränkische Kirchenmalerei einigermaßen rekonstruieren. Es zeigen sich gewisse Grundsätze der Verteilung. Den alttestamentlichen Bildern stehen neutestamentliche gegenüber, z. B. in Ingelheim, oder folgen sich im Chor und dann im Schiff Kindheits-, Wunder- und Leidensgeschichte Jesu Christi,

während an der Westwand die letzten Dinge die Reihe schließen, z. B. nach den Bilderversen für St. Gallen bei Walafrid Strabo. Einmal, in Rabans Versen für eine Kapelle in Fulda, sind die Gegenbilder auch typologisch untereinander verknüpft.

Abb. 150. Initial aus dem Goldenen Psalter von St. Gallen.

Die karolingische Malerei ist zu beurteilen nach den Miniaturen, welche mehr als andere Werke vor dem Verderben geschützt sind, aber auch in Wirklichkeit wohl besonders gepflegt waren, entsprechend der Wertschätzung biblischer und liturgischer Handschriften. Nach dem Vorgang angelsächsischer und wohl auch westgotischer Schreibstuben bemüht man sich, auf Karls eigenes Betreiben hin, in den fränkischen Klöstern

um gute alte Texte und entsprechende kalligraphische und künstlerische Ausstattung. Gold- und Silberschrift auf Purpurpergament, Anfangsbuchstaben und -zeilen und Worte Gottes hervorgehoben, Spalten und Seiten mit Leisten umrahmt, Vorsatz- und Titelblätter reich verziert. Die von den Angelsachsen entlehnte Schriftornamentik im irischen Geschmack verbindet sich mit Dekorationsmotiven aus der altchristlichen Kunst. Zum Geriemsel, den Bandgeflechten und Spiralen kommen also Akanthusblätter und -ranken und allerlei Blumen. Die Züge des Buchstabens sind zerlegt in Rand und Füllung. Schlingmuster füllen die Innenflächen. Die Ränder sind an den Endpunkten verknotet. Metall und Farben wechseln miteinander ab. Immer kräftiger und breiter wird die Behandlung, während die frühsten Zierbuchstaben ganz aus feinen Gold- und Silberzügen zusammengesetzt sind. Der merowingische Tierbuchstabe verschwindet. Der Menschenbuchstabe ist auch Ausnahme, die auf griechische Anregung zurückgehen mag. In Meßbüchern ist so der Anfangsbuchstabe des Kanon, das T oft als Kruzifix gestaltet und sonst bedeutungsvoll historiert. Aus derartigen Figureninitialen ist auch wohl der Bilderinitial entstanden, dessen Füllung eine Scene darstellt, wie die Initialen im Sakramentar des Bischofs Drogo von Metz in Paris, wo biblische und legendarische, auch liturgische Bildchen auf den Inhalt des betreffenden Textes anspielen. Gerade liturgische Schriften, die zur historischen Illustration keinen Anhalt bieten, sind auf solchen Bilderschmuck naturgemäß angewiesen. An ihm und an den verzierten Kanonrahmen entwickelt sich in gewissen Schulen der späteren Karolingerzeit eine Art von Vignettenstil. Die Giebel und Arkaden der Registertafeln sind nach alten syrischen Mustern reich mit zierlich bunter Staffage aufgeputzt, Blumen und Tieren, auch Figürchen aus der Bibel und Legende, aus dem Kalender und sogar schon aus dem Leben. In den Bogenfeldern erscheinen statt der Überschriften gern die Symbole der betreffenden Evangelien. Recht im Gegensatz zur irischen Buchverzierung ist die karolingisch-fränkische erfüllt von einem echten Geist der Renaissance, von heiterer Klarheit. Auf den Ziertiteln kommen alle möglichen Motive der antiken Luxuskunst zur Verwendung, Goldschmiedswerke und Gewebe, Mosaik und Email, die sich merkwürdig glücklich mit den nordischen Elementen verbinden (Abb. 150). Die Karolingerzeit ist die klassische Zeit der malerischen Buchverzierung und des nationalen Ornaments.

Mit Illustrationen ist die Zeit Karls d. Gr. noch sparsam. Die Prunkwerke begnügen sich mit einigen Titelbildern, Ikonen von sorgfältiger antikischer Ausführung. Es sind Kopien, wo nicht gar eingeheftete Originale aus älterer Zeit. Der kalligraphische Wert steht bei diesen Prachthandschriften höher als der malerische. Doch giebt es daneben eine populäre Buchmalerei, welche biblische Geschichte lehren will in Bilderbüchern. Sie ist von einem doppelten Strom der Überlieferung genährt, einem gallorömischen und einem angelsächsischen. Wenn jene vornehmen Bilderbeilagen antike Tafelgemälde nachahmen bis auf den Rahmen hinaus und in der idealen Porträtfigur mit landschaftlichem Hintergrund und Luftperspektive volle malerische Illusion erstreben, so bleiben diese schlichten Illustrationen bei der Art des kolorierten Bilderbogens stehen mit fortlaufender Schilderung in mehreren Reihen übereinander nebst erläuternden Beischriften.

Die gallorömische Schule scheint im Südwesten, namentlich in Tours heimisch. Die angelsächsische ist von York aus früh in das nördliche Gallien verpflanzt worden. Im Verlaufe des 9. Jahrhunderts verwachsen im Frankenreich, vorzüglich in der von Alkuin gehobenen Schreibschule im Martinskloster zu Tours, beide Traditionen miteinander und auch mit der klassizistischen Renaissance vom Hofe Karls d. Gr. Es ist aber von Wert, die Vorläufer kennen zu lernen.

Den höchsten Stand der merowingischen Buchmalerei zeigt im Figürlichen das Sakramentar von Gellone (in Paris) an. Seine Bilder sind teils nach einer griechischen Handschrift kopiert, teils in einer an die italienische Frührenaissance gemahnenden Weise aus römischen Dekorations-Motiven zusammengestellt.

Als Probe des in Tours Herkömmlichen darf vielleicht der Ashburnham-Pentateuch in Paris gelten. Der Schrift nach ist er im 7. oder 8. Jahrhundert, den Bildern nach in einem der romanischen Länder entstanden im Anschluß an altchristliche, vielleicht alexandrinische Vorlagen. Er führt Mohren und Kamele wie nach dem Leben vor. In der Art antiker Bilderchroniken, doch immerhin im Geist der Völkerwanderung, werden hier die Bücher Mose illustriert; auf jeder Tafel mehrere Scenen in Streifen oder auch in willkürlicher Zusammenstellung. Formschönheit ist nicht erstrebt, wohl aber deutliche, lebendige, natürliche Schilderung unter engem Anschluß an den Text. Der Ton der Schilderung ist leidenschaftlich und gewaltsam. Kains und Moses Totschlag, die Sündflut, Sodoms Ende, Pharaos Untergang, das sind die rechten Gegenstände für diese Phantasie. Die Menschen sind dickköpfig und glotzäugig, mit ausdruckslosen, groben Zügen. Ihre Nachkommen finden wir in den Alkuin-Bibeln wieder. Tracht und Beiwerk verraten die verwilderte Antike. Die Schildereien sind immer noch gemäldeartig, in lebhaften Deckfarben.

Die westgotische Buchmalerei, mit welcher die vorgenannte Bilderhandschrift zusammenhängen soll, liegt vor in zwei Bibeln des 8. Jahrhunderts: in Madrid (B. von Toledo) und La Cava. Jene enthält unbeholfene Prophetenfiguren und gute von den vier apokalyptischen Tieren. Dazu Kanonrahmen in mozarabischem Geschmack, mit Hufeisenbögen. Diese, geschrieben von einem Danila, hat nur symbolisch-ornamentale Malereien, Zierkreuze u. dergl., ähnlich wie die merowingischen Bücher.

Mit Tours wird auch die Bilderhandschrift der Apokalypse in Trier in Verbindung gebracht. Die Bilder scheinen auf eine Vorlage des 5. Jahrhunderts zurückzugehen, sind aber von einer derben, den angelsächsischen verwandten Hand gezeichnet und auf buntem Grund in wenigen, trüben Farben koloriert. Es sind treue, doch phantasielose Illustrationen des Textes. Die Tracht der Nichtheiligen und das Beiwerk sind fränkisch; eine Kriegerschar in typischer Zahl kehrt immer wieder. Dieselben Bilder finden sich in einer Handschrift von Cambrai.

Eine angelsächsische Schule, vertreten durch die oben (S. 124 und 186) angeführten Bücher sowie durch die sogen. Gregorsbibel (in Paris), geht ganz in den Spuren der altchristlichen Kunst Italiens. Sie kopiert Schriften und Bilder aus der Zeit Cassiodors. Eigentümlich ist nur die Initialornamentik. Eine Zeitlang aber haben die Angelsachsen nicht nur in der Schriftverzierung, sondern auch im Figurenstil die Iren nachgeahmt (Cuthbert-Evangeliar). Aus diesem soll die eigentümliche Zeichnungsweise entstanden sein, deren Hauptdenkmal der Utrechter Psalter aus dem 9. Jahrhundert ist. Sie hat in Nordfrankreich, namentlich in Reims und den benachbarten Ateliers Schule gemacht, auch die Elfenbeinschnitzerei in dieser Gegend beeinflußt. Wir finden sie noch im 10. und 11. Jahrhundert in England lebendig. Sie ist die wahre Trägerin des germanischen Kunstrealismus im Frühmittelalter und befruchtet die junge deutsche Kunst zum nationalen Federzeichnungsstil des hohen Mittelalters. Die sächsisch-fränkische Manier der Karolingerzeit geht zugleich Hand in Hand mit einer originellen, phantastischen Wortillustration von völlig überraschender Kühnheit und Gestaltungskraft auch gegenüber den abstraktesten Vorwürfen. Der Zeichner fragt nicht lang den litterarischen Verstand, sondern folgt nur den sinnlichen Vorstellungen, welche das gelesene Wort durch Ideenassociation in ihm wachruft; Vorläufer Dürers in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians! Natürlich, daß die Illustration dabei oft nur das Nebensächliche herausgreift. Sie spielt eben doch mit dem Text. Solange man nicht diesen Vers um Vers und Wort um Wort durchgeht, bleibt das meiste unverständlich.

So sieht man im Utrechter Psalter als Illustration zum ersten Psalm einen Mann sitzen und schreiben, inspiriert von einem Engel. Das ist der Mensch, der „seine Lust hat zum Gesetz". Ihm gegenüber thront in einer Säulenhalle ein Tyrann, von Leibwächtern umgeben; hinter seinem Sitz schlagen Flammen empor: es ist der Stuhl, „da die Spötter sitzen". In der Mitte stehen im freien Feld zwei Männer im Gespräch über den Frommen und den Gottlosen. Unterhalb ein Wassermann, der aus der Urne seinen Strom ergießt, daneben ein Baum (Vers 4). Ein Wind-Kopf bläst einen Trupp Gewaffneter über den Haufen. Die Flüchtenden werden von Teufeln

mit Hacken und Stangen in den Höllenschlund in der Ecke gestoßen: so „vergeht der Gottlosen Weg". Raufereien und Gefechte sind dem Zeichner offenbar vertraut. Aber auch ländliche Scenen und das Tierleben in Wald und Feld ergötzen ihn. Nie vergißt er, die Landschaft anzudeuten. Er hat dafür einen Schematismus, der an die hochmittelalterliche Mysterienbühne gemahnt. Gott mit seinen Engeln tritt auf Bergesgipfeln, wenn nicht in den Wolken, auf. Felsen und Bäume begrenzen auf der Erde die verschiedenen Schauplätze. Wasser mit allerlei Getier säumt, wie in den alexandrinischen Malereien, den Unterrand des Bildes ein, wenn irgend ein Wort im Text dazu Anlaß bietet. Bei aller Unbefangenheit zeigt der Verfasser doch Sinn für systematische Anordung. Er scheut sich gar nicht einmal, sachlich Zusammengehöriges der Symmetrie zulieb auseinander zu rücken. David, Gott anrufend in Not und Glück, Fürsten, Krieger, Bauern, Bettler sind das Personal; auch zwerghafte Kinder. Es sind immer wieder dieselben urwüchsigen Empfindungen und Leidenschaften, die zu derbem, wenn's nicht anders geht, auch rohem Ausdruck kommen. Interessant sind auch die Illustrationen zu dem angehängten Credo.

Abb 151. Initial aus dem Evangeliar des Godescalc. Paris.

Die Zeichnung ist kritzelig wie von einer zitterigen Hand, stellenweise farbig angetuscht. Eine kindliche Darstellungsweise, und doch so anziehend durch ihre temperamentvolle Frische. Diese im Grund stillose und doch so ausgeprägte Manier, die resolute Auffassung, die sonderbaren Typen haben weithin Schule gemacht. Seine Menschen sind ein ganz besonderer, um die Wahrheit zu sagen, affenartiger Schlag. Schmächtig, mit krummen Rücken und hochgezogenen Schultern, überlangen Armen und Spinnenfingern, schwächlichen, verkrümmten Beinen; die Köpfe klein mit niedriger, zurückweichender Stirn. Die Bewegungen sind lebhaft bis zur Lächerlichkeit. Die Gewänder sind in krausen Umrissen gezeichnet, mit gehäuften Falten und flatternden Zipfeln.

Man ist versucht, die Originalität des Zeichners zu bewundern wie ein Gegenstück zu den Bibelumdichtungen des Sachsen Kadmon. Allein die Wortillustrationen des Utrechtpsalters haben sich als Kopien erwiesen und zwar nach farbigen Malereien irgend eines griechischen Bilderpsalters von der mönchisch-theologischen Richtung, wie sie während des Bilderstreites in Byzanz aufgekommen ist (vergl. S. 161).

Das sind etwa die Quellen, aus denen die karolingische Buchkunst ihre Anregungen geschöpft hat. Wie die Einflüsse beim Beginn der Epoche sich kreuzten, davon zeugt ein Evangeliar in Trier, dessen Bilder teils von einem Franken, teils von einem Schotten Thomas herrühren müssen, und vorzüglich das Evangelienbuch, das im Jahr 783 ein Diakon Godescalc, vielleicht aus Metz, für Karl d. Gr. selbst geschrieben hat (Paris, Nationalbibliothek).

Da sind die Evangelisten dargestellt und Christus als Lehrer der Welt, ein blonder Heiland; Zinnenmauern ragen hinter ihnen auf. Der Künstler sucht mit mehr Kühnheit als Kunst die Inspiration der Evangelisten, die Begeisterung darzustellen. Da ist ferner ein Dekorationsstück nach altsyrischer Vorlage, ein Brunnentempel, hier aber symbolisch gedeutet auf die Taufe Christi, laut Beischrift. Die Initialen (Abb. 151) sind hier noch geschrieben, nicht gemalt, kunstvolle Linienspiele in feinen Gold- und Silberzügen.

Diesem Erstling schließen sich nach Ornamentik, Auffassung und Komposition die älteren Erzeugnisse einer rheinischen Schule in Metz, Trier oder Lorsch an. Evangelienhandschriften: in Trier, herrührend von einer Ada; in Abbeville (aus Centula); im Britischen Museum (Harley-Evangeliar); und in der Arsenalbibliothek zu Paris (aus Saint-Martin-des-Champs). Da findet man überall angelsächsische oder irische Spuren, aber noch keinen festen, einheitlichen Stil (Evangelistenbilder).

In Verwandtschaft und Gegensatz steht dazu eine Gruppe von Evangelienbüchern, welche auf die Hofschule Karls d. Gr. zurückgeführt werden: in der Schatzkammer zu Wien, im Domschatz zu Aachen, in der Bibliothek zu Brüssel. Das sind die wahren Repräsentanten der höfischen Renaissance, des Klassizismus.

Da sind die feierlichen Evangelistenbilder, die geschmackvoll prächtigen Kanonbögen. Die Bilder in dem Wiener Evangeliar (Abb. 152) könnten Originale aus der christlichen Antike sein.

Die Initialen machen den Eindruck, als ob ein Romane sich gezwungen in der nordischen Kalligraphie versucht hätte. Im Aachener und Brüsseler Evangeliar sind die vier Evangelisten vereinigt in einem Bild, und im Brüsseler erscheint über ihnen und ihren Symbolen Christus, segnend, auf der Weltkugel.

Die Theodulf-Bibeln, die aus dem Domstift von Orleans oder aus dem benachbarten Kloster Saint-Benoit-sur-Loire stammen, sind in kalligraphischer Hinsicht ohnegleichen, entbehren aber des eigentlichen Bilderschmucks. Hier hat die westgotische Überlieferung eingewirkt, doch auch schon Alkuins Schule in Tours.

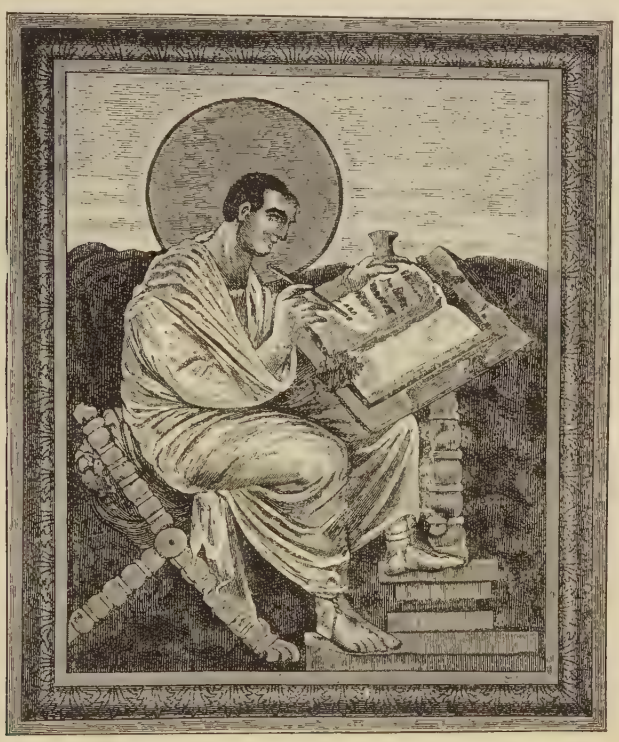


Abb. 152. Evangelist aus dem Wiener Evangelienbuch Karls des Großen.

Alkuin, von York berufen, wurde im Jahre 782 der Hofschule, 796 dem Martinskloster in Tours vorgesetzt. Berühmter Schreibkünstler zu Tours war Adalbald um 830.

Von den sogen. Alkuin-Bibeln aus dem Martinskloster in Tours mag die zu Bamberg allenfalls auf dessen Zeit zurückgehen. Erst um die Mitte des 9. Jahrhunderts, unter Abt Adelard, ist die Reifezeit dieser Schule und zugleich der karolingischen Buchmalerei überhaupt.

Die Alkuin-Bibeln sind nicht so sehr als Prachtwerke gemeint denn als Lehrbücher. Die Schrift ohne Zierlichkeit, mit wenigen und einfachen Initialen geschmückt. Die Kanonrahmen schlicht und ohne Bilder. Keine Bildnisse der Evangelisten. Dafür erzählende Bilder aus der Genesis und der Apokalypse, und symbolische, wie das Lamm mit den Leidenswerkzeugen. Sie sind übrigens dekorativ behandelt, etwa als goldene und silberne Silhouetten, welche an die Goldgläser erinnern. Das antikisierende Ornament, wie die Medaillons in den Randleisten deuten schon auf vorgeschrittene Zeit. Man sieht im Anfangsbuchstaben zum Buch der Weisheit die Sophia mit Buch und Rute wie sonst die Grammatica; auch einmal Alkuins Brustbild. Wie die Streifenbilder zur Genesis an den Ashburnham-Pentateuch erinnern, so die geometrisch-ornamentale Anordnung der Titelbilder an die Ceolfrid-Bibel.

Jüngere Werke dieser Schule, aus der zweiten Generation der karolingischen Malerei, sind: die Alkuin-Bibel in London; Evangeliar des Sigilaus, Geschenk an Kaiser Lothar; die Bibel, die von Graf Vivianus als Laienabt von Tours bei einem Besuch Karls des Kahlen diesem überreicht wurde (Abb. 153). Diese alle in Paris. Das Sakramentar in Autun, angefertigt für Abt Reginold von Maurusmünster u. a.

Die Schule steht in Wechselwirkung mit derjenigen von Corbie. Diese jüngeren Erzeugnisse des Martinsmünsters wollen nun auch Prachtwerke sein, da sie ja zu fürstlichen Geschenken bestimmt sind. Zeremoniöse Widmungsbilder nach dem Muster römischer und byzantinischer zeigen den Herrscher mit seinen Leibwächtern, huldigende Genien der Provinzen und Allegorien von Tugenden. Die Bibeln zeigen nun auch wieder eigentliche Illustrationen in der Art des Ashburnham-Pentateuchs, doch mit nachweisbarem Anschluß an die Alkuins-Bibeln. Auch die spätere Geschichte Israels, besonders die Kriegsgeschichte, wird hier vorgeführt. Die Geschichtsbücher sind als das genommen, was sie sind, nicht etwa als Fundgruben theologischer Ideen und prophetischer Bezüge. Man merkt, daß die Maler im Geist Gregors von Tours dieselben als idealen Spiegel ihrer eigenen kriegerischen Zeit betrachten. Der Ton der Schilderung ist überaus lebendig und leidenschaftlich, die Gestalten wie von einem inneren Sturm bewegt. Die angelsächsische Kunst hat ihre Anregung ausgeübt. Kampf und Not, biblische Tragödien sind auch hier die beliebtesten Vorwürfe. Sichtlich sind die Künstler bemüht, neue Stoffe zu bemeistern, doch verfügen sie entfernt nicht über die Einbildungskraft der Angelsachsen und ihrer nordfränkischen Schüler. Sie behelfen sich nachweisbar mit allerlei Entlehnungen. Vor dem Psalter erscheint David als Psalmist mit seinen vier Genossen samt Krethi und Plethi. Aus dem Neuen Testament wird Christus mit seinen Evangelisten und Propheten und die Bekehrung Pauli vorgeführt, auch die Offenbarung illustriert durch Kompositionen, die den Inhalt mehrerer Kapitel zusammenfassen. Einleitend wird auch die Bibelübersetzung des Hieronymus geschildert. In der Illustration stehen diese karolingischen Bilderbibeln immer noch tief unter den byzantinischen. In der Schriftverzierung aber haben sie nicht ihresgleichen. Sie entspricht keineswegs dem, was wir Miniaturkunst nennen, sondern ist geradezu monumental, entsprechend dem Riesenformat der karolingischen Bibelbücher.

Neben der turonischen Schule schreitet die rheinische an der Spitze der zweiten Generation. Sie steht jetzt ganz unter angelsächsischem Einfluß. Sie bereichert wesentlich den Bilderkreis, greift ins volle Menschenleben, zunächst in dekorativer Absicht, bei Bilderinitialen und Kanonrahmen und prägt eigentümlich fränkische Heiligentypen aus.

Das Hauptwerk ist das Sakramentar des Bischofs Drogo (826–55), Karls d. Gr. Sohn. Daneben das Evangeliar aus Saint-Médard zu Soissons in Paris, das Evangeliar Ludwigs des Frommen ebendaselbst, das Evangeliar aus Lorsch im Vatikan. Das Evangeliar von Soissons, geschenkt im Jahre 827 von Ludwig d. Fr., giebt wieder den Triumph des Lamms, den Lebensbrunnen, die Evangelisten.

Dieser Schule steht am nächsten die von Reims, in welcher ebenfalls zwei Epochen unterschieden werden: die des Erzbischofs Ebbo (816–845) und die seines Nachfolgers Hincmar (845—882).

Der ersteren gehört an: das Ebbo-Evangeliar in Epernay, gefertigt in dem Kloster Hautvillers, dem Atelier der Diözese. Es zeigt denselben Stil, nach einigen sogar dieselbe Hand wie der Utrechter Psalter. Aus der jüngeren Epoche, die dem sächsischen Stil treu bleibt: das Evangeliar von Blois, mit Kopien nach der Wiener Handschrift Karls d. Gr., und das Loisel-Evangeliar, beide in Paris; ein Evangeliar in der Bibliothek von Reims und der Douce-Psalter in Oxford. Diese Schule hat anscheinend Beziehungen zu der alten Schola Palatina Karls d. Gr. Den Angelsachsen verdankt sie den Blick für das Alltagsleben gleich den Metzern. Sie staffiert die Gehäuse der Kanontafeln mit flotten Figürchen von Zimmerleuten, Winzern ꝛc.

Derselbe sächsisch-fränkische Figurenstil blüht neben irisch gestimmter Ornamentik in Nordfrankreich (Zweite Bibel Karls d. Kahlen nach 865; Evangeliar Franz' II.,

beide in Paris). Corbie nähert sich aber doch der Renaissance in der Art von Tours. Die Schreibstube von Corbie ist namentlich für Karl den Kahlen thätig gewesen, dessen Vertrauter der Abt Odo war.

Daher dessen Psalter (in Paris), sein Gebetbuch (in München), sein Evangeliar (in München, sogen. Codex Aureus von St. Emmeram, Kopie einer Alkuinschen Handschrift mit Versen von diesem), das Colbert- und das Cölestinar-Evangeliar (beide in Paris) und die Bibel von St. Paul bei Rom, die wahrscheinlich für Karl den Kahlen mit Benützung der Viviansbibel ausgeführt ist, die reichste karolingische Bilderbibel, die aber schon etwas handwerksmäßige Arbeit verrät. In mehreren Bilderhandschriften haben sich die Schreiber genannt: ein Liuthard im Psalter Karls des Kahlen, derselbe zusammen mit einem Berengar im Codex Aureus, Ingobert in der Bibel von St. Paul. Schade nur, daß ihr Anteil an den Bildern nicht verbürgt ist.

Abb. 153. Hieronymus und seine Freundin Paula. Miniatur aus der Vivianus-Bibel. Paris.

Die spätkarolingische Buchkunst Frankreichs ist vertreten in der Ersten Bibel von Limoges zu Paris mit glänzender Ornamentik, vom Ende des 9. Jahrhunderts (kopiert in der Zweiten aus dem 11. Jahrhundert).

Die rechtsrheinischen Klöster nehmen spät erst an der Renaissancebewegung teil. Der Codex Millenarius in Kremsmünster, um 800 entstanden, zeigt noch irisch-langobardische Kunstweise. St. Gallen, wo irische Kunst heimisch war, ist unter Abt Grimoald, dem Kanzler Ludwigs des Deutschen, Pflanzschule der Reichskanzlei geworden und dadurch in die höfische Strömung hineingekommen. An Ort und Stelle zeugen noch der Folchards- und der Goldene Psalter, sowie das Evangelium Longum des Sintram von der Mal- und Schreibkunst seiner Mönche.

Für den Psalter waren etliche Titelbilder mit David als Held überliefert aus dem Altertum. Wir finden sie auch bei den Angelsachsen. David erscheint als Dichter, Sänger, Musiker oder Tänzer an der Spitze seiner Sangmeister. Die fränkische Kunst vervollständigt aber nun auf eigene Faust die Reihe. Die vollständigste Reihe bietet eben der Goldene Psalter.

Die Auffassung weicht hier sowohl von der angelsächsischen als von der byzantinischen ab. Das ist nicht Wortillustration und nicht Idyllenpoesie, sondern nüchterne Geschichtsdarstellung, vornehmlich Kriegshistorie, eigentlich eine Illustration zu den Büchern Samuelis und der Könige, inspiriert durch die Überschriften gewisser Psalmen in der Vulgata, zuweilen auch durch Anhaltspunkte im Text selbst. Den Kriegsabenteuern Davids geht eine Reihe zeremoniöser Darstellungen, betreffend seine Gottesdiensteinrichtungen, voran. So unzulänglich das Können ist, so geht doch in den Kampfbildern die Absicht auf volle, lebendige Naturwahrheit. Und bei manchen schwierigen Vorwürfen sogar, wie Davids Wahnsinn und seiner atemlosen Flucht, ist sie auch erreicht. Der Zeichner hat dem Leben treffliche Züge abgelauscht, wenn er es auch bei der Arbeit nur aus der Erinnerung sich vergegenwärtigt hat. Was die Farbe betrifft, so steht er freilich noch halb in den Fußstapfen der Schotten: das dekorativ geschulte Auge ist blind für die Wahrheit der Lokalfarben. Es kommt ihm gar nicht darauf an, den Menschen purpurrotes, goldenes oder silbernes Haar zu malen, und die Pferde ziegelrot, gelb oder himmelblau anzustreichen. Die Zeichnungen sind in diesem Teil mit Benützung des nackten Pergamentgrunds bunt laviert, wie schattiert, vornehmlich mit Mennig, Karmin, Ocker, grüner Erde, die bald deckend, bald durchsichtig aufgetragen sind. Das ist die für den Ausgang der karolingischen Buchmalerei bezeichnende Technik, ein Kompromiß zwischen den Prinzipien der karolingischen Renaissance und denen der sächsischen Zeichenkunst.

In Fulda hat Rabanus Maurus, der Schüler Alkuins, die Buchkunst gehoben. Alte englische Überlieferungen sind da vorhanden. Dank den zeitgenössischen Schriften, welche hier vielfach den Stoff bieten, wie Rabans Werke, Otfrieds Krist in Wien, schlägt die Illustration hier in der Spätzeit eine ganz besonders freie, volkstümliche Richtung ein, gleichfalls in der Manier der getuschten Zeichnung.

Auch bei den besten höfischen Werken der Karolingerzeit verrät die malerische Behandlung, wiewohl den antiken Vorlagen angepaßt, doch den barbarischen Geschmack, den ungeübten Blick, die ungeschickte Hand. Die Farben sind grellbunt oder schmutzigtrüb, willkürlich gewählt und hart nebeneinander gesetzt. Die äußeren Umrisse sind oft schwarz nachgezogen, die inneren an den Gewändern gern mit Gold eingezeichnet. Das Fleisch ist rosenrot oder kupferfarben, mit kreidigen Lichtern und grüngrauen oder rotbraunen Schatten, die Wangen fleckig rot.

Im Verlauf der Entwicklung wird der Farbenauftrag immer leichter, flüssiger, durchsichtiger. Er nähert sich eben dem wahren Stil der Handschriftenillustration, dem Federzeichnungsstil. Federzeichnungen enthält schon die berühmte Wessobrunner Handschrift in München und ein Psalter Ludwigs des Deutschen in Berlin.

3. Epoche der Ottonen.

In ikonographischer Hinsicht ist die Zeit der Ottonen und der Heinriche durch die Vollständigkeit des evangelischen Bilderkreises ausgezeichnet, den wir in der Karolingerzeit auf dem Gebiet der monumentalen Malerei vertreten fanden, aber nur durch Tituli. Jetzt sind es vornehmlich Bilderhandschriften, Evangelien- und Perikopenbücher, aus denen wir die Anschauung des Bilderstoffs gewinnen. Für die einfache Bibelillustration ist ja natürlich eben die biblische Reihenfolge der Texte maßgebend. Mit diesem biblischen Cyklus kreuzt sich nun aber eine andere, chronologische Reihenfolge der Bilder aus dem Leben Jesu, welche auf der Evangelienharmonie beruht. Man hat schon im Altertum beide so zu vereinigen gewußt, daß man die Jugendgeschichten aus Matthäus, die Wunder aus Markus, die Gleichnisse aus Lukas und das Leiden mitsamt der Vollendung aus Johannes schöpfte. Jetzt kommt eine dritte selbständige Reihe hinzu aus den Perikopenbüchern in die Evangelien und in die monumentalen Cyklen, nämlich die der Lektionarien nach dem Kirchenjahr. Die römische Perikopenordnung, der sogen. Comes, der auf Hieronymus zurückgeführt wird, war im Karolingerreich allgemein eingeführt worden. Im 10. Jahrhundert kommen die Perikopenauszüge auf

(nach moderner Fachsprache: Evangelistarien, im Unterschied von den Evangeliarien mit vollständigem Evangelientext). In der Malerei verflechten sich die verschiedenen Reihen, und die Folge ist eine Verschiebung nicht nur des Bilderkreises, sondern auch der Ikonographie im einzelnen. Festgeschichten wie das Pfingstereignis und der Tod Marias dringen in die evangelische Bilderreihe ein, liturgische Motive und dogmatische Züge in die biblischen Historienbilder. Die Auferweckung des Lazarus z. B. verschwindet aus dem Bilderkreis, weil sie in keiner Sonntagsperikope vorkommt. Wir finden einen Grundstock von Kompositionen, der in Frankreich und Deutschland so gut als in Italien gilt. Seine Wurzeln werden im christlichen Altertum stecken, mindestens bis an dessen Ausgang, in die Zeit Benedikts, Cassiodors und Gregors d. Gr. hinab reichen. Auch mit dem Malerbuch vom Athos und mit alt- und mittelbyzantinischen Denkmälern besteht mannigfache auffallende Übereinstimmung. Die lateinischen Buchmalereien sind ja freilich den gleichzeitigen der Griechen weder an formaler Vollendung noch an geistiger Vertiefung auch nur entfernt gewachsen. Die Neuerungen gegenüber dem christlichen Altertum sind doch durchweg aus der hl. Schrift geschöpft. Legendarische Eintragungen sind ganz selten; künstlerische Freiheiten sind fast ausgeschlossen. So weiß das lateinische Frühmittelalter bei dem Weihnachtsbild nichts von der Höhle und nichts von der Amme noch von dem Baden des Kindes, wie es bei den Byzantinern dieser Zeit ständig dargestellt wird. Beim Pfingstwunder nichts von Maria; wohl aber ist mehrmals nach der biblischen Erzählung dabei der Almosendarbringung gedacht. Bei den Gleichnissen hält sich die frühromanische Kunst einfach an den Wortlaut. Bei der Kreuzigung sind allerdings legendarische und allegorische Zuthaten aufgenommen, zum Teil nach griechischen Mustern.

Für die liturgischen Bücher, die jetzt immer häufiger werden und zuletzt die Bibelbücher aus dem Gottesdienst verdrängen: Sakramentarium, Orationale und Benediktionale, Antiphonarium, Exultet u. s. w., entwickeln sich besondere Bilderkreise, Festgeschichten aus Evangelium und Legende oder Abbildungen der liturgischen Zeremonien selber. Im Sakramentar werden der Initial T der Präfation und das Monogramm aus den Initialen der Anfangsworte des Meßkanon V D gern sinnig historiiert. An diesen Stellen küßte der Priester das Buch.

Das Exultet, ein Hymnus in der Ostervigilie, war vornehmlich in italienischen Kirchen auf eine Rolle geschrieben gleich den urkirchlichen Lektionarien und den byzantinischen Kontakien, nur mit dem Unterschied, daß die Schriftzeilen senkrecht zum breiten Rand gezogen wurden und die Bilder zur Schrift verkehrt gestellt, also daß sie, über die Ambonbrüstung herabhängend, den Zuhörern vor Augen standen.

In Hinsicht auf den Stil ist die Kunst der Ottonenzeit eine Fortsetzung der karolingischen und damit zugleich ein Fortschritt über sie hinaus. Ein fester, einheitlicher, zuletzt strenger Schulstil bildet sich, der eigentliche Stil des Mittelalters. Das Ungleiche und Unbeholfene, das Dilettantische und Stillose der karolingischen Malerei ist überwunden, aber ein fremdes Gewächs auf deutschem Boden, eine höfische und klösterliche Treibhauspflanze ist auch noch diese frühromanische oder spätlateinische Malerkunst. Wohl sind die Gestalten besser proportioniert als in den karolingisch-fränkischen Versuchen, die Draperien einfacher und verständlicher, das Kolorit feiner. Die technische Schulung ist gar nicht gering; sie erdrückt vielmehr die künstlerische Selbständigkeit. Saubere und dauerhafte Arbeit, sichere Konturen, und zwar diese nur zur Abgrenzung, nicht zur Umränderung, helle, klare Farben. Allein es fehlt meist die Kraft der Phantasie und die Naturanschauung. Die Absicht geht ja auf lebhafte Ausmalung der Vorgänge, aber die Mittel sind aus allerlei Vorlagen

entlehnt und zusammengeflickt, und die Vorlagen selbst scheinen öfter mittelalterliche als antike gewesen zu sein. Was wie neue Erfindung aussieht, ist meist nur neue Kombination oder verstandesmäßige Allegorie und Symbolik. Die volkstümliche Phantasie kommt selten zum Wort. Dem Zeitgeist werden fast nur in Beziehung auf die Tracht Zugeständnisse gemacht.

a. Monumentale Malerei.

Die Mosaiktechnik war als Wandverzierung fast vergessen, wenn auch nicht seit der Römerzeit, wie der Chronist von Monte Cassino meint, so doch seit der karolingischen. Desiderius, der nachmalige Papst Viktor, mußte als Abt von Monte Cassino Griechen kommen lassen, um den Mönchen diese Kunst zu lehren. Doch dürften die Apsismosaiken in S. Ambrogio zu Mailand der Frühzeit des 11. Jahrhunderts angehören. Dort ist die Legende des Ambrosius geschildert; in der Mitte ein Christus. Auf deutschem Boden hat Otto III. italienische Musiviſten beschäftigt, namentlich in der Aachener Pfalzkapelle, wo er unter anderem Karl d. Gr. und Papst Leo darstellen ließ. Bald darauf setzt auch die Reihe der musivischen Arbeiten in S. Marco zu Venedig ein. An Fußböden spielt das Mosaik in Stein und Thon gerade im 10. und 11. Jahrhundert eine große Rolle, in Deutschland und Frankreich so gut als in Italien. Da wurden neben geometrischem und sinnbildlich-pflanzlichem Ornament am liebsten encyklopädische Darstellungen angebracht, der Tierkreis und die Monate, die Tugenden und Laster und die sieben freien Künste, aber auch biblische und klassisch-mythologische Figuren und Geschichten. Das berühmteste Paviment war das im Remigiusmünster zu Reims vom Ende des 11. Jahrhunderts. Ein solches aus dem 10. ist in St. Irénée zu Lyon erhalten.

Für die Malerei mit Kalkfarben galt wohl die von Theophilus beschriebene Technik: auf getrocknetem, aber wieder angefeuchtetem Bewurf eine Art von Kalk-Tempera. Für heiklere Teile, wie die Gesichter, auch wohl Eiweiß-Tempera. Für die Gründe war das griechische Ultramarin (Azurblau) besonders hochgeschätzt; auch erhalten sich die bunten Streifen aus der karolingischen Schule. Die Umrisse sind gewöhnlich rotbraun und mit hellen warmen Tönen ausgefüllt unter einfacher Angabe der Schatten und der Lichter.

Denkmäler bietet uns Italien. Da macht sich in der langobardisch-fränkischen Zeit fast auf der ganzen Halbinsel ein germanischer Naturſinn geltend. Den Untergrund bildet überall die altchristliche Überlieferung, manchmal vermischt mit byzantinischer. So ist aber nur das Ikonographische, der Stoff. Die Form kündigt die italienische, aus romanischem und langobardischem Blut erwachsende Nationalität an. Von den Fresken in den Krypten von S. Valentino, S. Giovanni e Paolo, S. Clemente zu Rom, in Ferentillo, in der Grottenkirche von S. Nazaro e Celso zu Verona bis zu denen in S. Elia zu Nepi und in S. Urbano alla Caffarella in der römischen Campagna wird dieser nationale Zug immer deutlicher. Das Hauptwerk der langobardisch-byzantinischen Wandmalerei ist in der Klosterkirche S. Angelo in Formis bei Capua erhalten.

Desiderius, der spätere Abt von Monte Cassino und Papst, ist der Stifter. Es ist bezeugt, daß er im Mutterkloster der Benediktiner eine Schule der verschiedenen bildenden Künste begründet habe mit auswärtigen Lehrkräften, Bauleuten aus Amalfi und der Lombardei, Mosaisten aus Konstantinopel und Alexandria, und zwar nicht bloß Griechen, sondern auch Sarazenen.

Die Fresken in S. Angelo in Formis sind in Technik und Stil vorwiegend byzantinisch, wie es damals im südlichen Italien alle Kunst war. Doch sind in ikonographischer Hinsicht auch lateinische Überlieferungen wirksam; in S. Angelo vorzüglich beim Weltgerichtsbild an der West-

wand. Die altkirchliche Darstellung von der Wiederkunft des Herrn mit seinen Engeln und Aposteln und der Totenauferweckung ist hier erweitert durch den Chor der Seligen und den Zug der Verdammten, dazu Paradies und Hölle. In der lateinischen Monumentalkunst ist dies das erste Beispiel der zum Weltgericht erweiterten Parusie. Doch ist dieselbe Schilderung schon in einem Hymnus aus der Karolingerzeit bezeugt und liegt in mehreren ottonischen Miniaturen vor. Als mittelalterliches Element erweisen sich die Seligen und Verdammten schon durch ihre Zeittracht, welche Fürsten, einen Bischof, Mönche, Bürger erkennen läßt. Der Ausdruck der Seligkeit und der Verdammnis ist schon auch in den Mienen angestrebt. An den Mittelschiffwänden sind die Propheten dargestellt samt der Sibylle. Darüber in drei Reihen evangelische Geschichten. Zu oberst die Jugend, dann die Wunder und die Gleichnisse, das Leiden, die Vollendung Christi bis zur Himmelfahrt, einst gegen 70 Scenen. An der Westwand auch alttestamentliche Urgeschichten, Legendarisches und Abtsbildnisse. In der Hauptapsis die Herrlichkeit des Herrn und darunter die drei Erzengel, Benedikt und Desiderius mit dem Modell der Kirche. Am südlichen Nischengewölbe die griechische Gottesmutter zwischen Engeln und darunter Heilige. Über der Hauptthür der Titelheilige Michael und die Panagia als Orantin, Brustbild in Aureole, welche Engel halten. Außerdem sind an den Wänden der Vorhalle Bilder aus dem Leben der Ein-

Abb. 154. Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.

siedlerheiligen Antonius und Paulus ausgeführt. Die Evangelienbilder gehören augenscheinlich einer altkirchlichen, in Großgriechenland einheimischen Überlieferung an, derselben, welche im Kodex von Rossano vorliegt. Solche Historien, für die sich später ein lateinischer und ein griechischer Typus gebildet haben, reihen sich in S. Angelo bald der einen, bald der andern Tradition an.

In Frankreich hat sich im allgemeinen die karolingische Weise am längsten erhalten. Die Schule der Benediktiner ist hier so gut wie in Italien und Deutschland herrschend und besteht bis zum Aufkommen der gotischen Bauweise ziemlich unverändert. Dem 11. Jahrhundert schreibt man die byzantinisierenden Malereien in St. Loup-de-Naud bei Provins zu (Majestas Domini mit Aposteln, Evangelisten, Paradiesesflüssen). Aus dem 11. und 12. Jahrhundert sind die Überreste an St. Jean zu Poitiers und in der Unterkirche des Domes von Auxerre wichtig. Dort Heiligengestalten und symbolische Tierfiguren, hier die vier apokalyptischen Reiter und Christus auf dem weißen Roß (Offenb. 19). Weitere in S. Savin, Vic, Aiguilhe.

In Deutschland ist die frühromanische Wandmalerei vorzüglich durch die Schule von Reichenau vertreten in zwei Werken, die mit den Cassinenser Arbeiten in S. Angelo unbestreitbar Verwandtschaft zeigen, vorzüglich in ikonographischer Hinsicht, aber auch mit den Angaben des Malerbuchs vom Athos teilweise übereinstimmen.

Auf der Reichenau an der Georgskirche der Oberzelle (Abb. 154) ist außen an der Westapsis gegen den Friedhof zu die Wiederkunft des Herrn dargestellt (die Scheidung nicht). Christus zeigt an beiden Händen seine Wundenmale. Neben ihm ist zum erstenmal Maria dargestellt in Staunen und Schrecken. Quelle hiefür ist wahrscheinlich ein dem Hieronymus zugeschriebenes, aber etwa aus dem 7. Jahrhundert stammendes Gedicht: Von den Vorzeichen des Jüngsten Tages. Zur Linken des Herrn wird von einem Engel das Leidenskreuz gehalten. (In S. Angelo fehlt es.) An den Oberwänden im Innern sind Wunderthaten Christi dargestellt, darunter Bildnisse der Propheten; zwischen den Fenstern Gestalten von Aposteln. Die Entstehung dieser Malereien fällt nach herrschender Annahme noch ins 10. Jahrhundert oder — wahrscheinlicher — in dem Beginn des folgenden.

In dem Michaelskirchlein zu Burgfelden, der Grablege der Schalksburger Zollern, ist an der Ostwand das Weltgericht geschildert; an den Seitenwänden sind eine Prophetengruppe, die Gleichnisse vom barmherzigen Samariter und vom reichen Mann und armen Lazarus (leider unvollständig) und der Kampf Michaels mit dem Drachen noch erkennbar. Um 1060 mögen diese Malereien ausgeführt sein. Beim Gericht fehlt Maria. Dafür ist der Engel Michael dargestellt als Paradieseswächter. Die Prozessionen der Seligen und der Verdammten, welche letzteren von Teufeln getrieben werden, haben Platz gefunden; außerdem die Hölle. Reichenauer Mönche sind schon in der Karolingerzeit als Maler in St. Gallen thätig, dann wohl auch im Münster Petershausen, das Bischof Gebhard von Konstanz gestiftet hat. Und auf Reichenauer Schultradition wird auch der ausgedehnte Bildercyklus beruhen, welchen Ekkehart IV. in Tituli für den Erzbischof Bardo zur Ausmalung des Mainzer Domes entworfen hat.

Sehr bedeutende Reste von Wandmalereien aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts besitzt aber auch das Münster zu Essen im Westwerk: ein Jüngstes Gericht, worin Michael und das erste Menschenpaar vorkommen, und anderes mehr.

Das monumentale Malerornament folgt überall klassischen Mustern, als da sind perspektivische Mäanderborten, Rahmen von Akanthusblättern.

b. Stickerei, Wirkerei und Weberei.

In „phrygischer" Arbeit, Stickerei und Wirkerei waren die englischen Frauen von altersher kunstberühmt. Auch von fränkischen und sächsischen Fürstinnen und Klosterfrauen hören wir dergleichen. Selbst Mönche beflissen sich der Nadelmalerei. Prunkmäntel und liturgische Gewänder, Teppiche, Vorhänge, Rücklacken für häuslichen und kirchlichen Gebrauch und ähnliche Arbeiten müssen in großer Zahl gefertigt worden sein.

Otto III. trug einen Mantel, der mit Bildern aus der Offenbarung geziert war. Von normännisch-englischer Kunstfertigkeit zeugt der berühmte Teppich von Bayeux, der in Stickerei auf Leinen ganz im frühmittelalterlichen Zeichnungsstil die Thaten Wilhelms des Eroberers und die Geschicke Haralds schildert. Von Gisela, Heinrichs II. Schwester, und ihrem Gemahl Stephan dem Heiligen ist der ungarische Krönungsmantel ursprünglich als Meßgewand gestiftet in die Kirche von Stuhlweißenburg (1031). Man glaubt, auch die Vorzeichnung zur Goldstickerei desselben noch zu besitzen auf einem Byssus im Stift Martinsberg. Dargestellt ist eine ganze himmlische Hierarchie in Gold auf Purpurseide. Von den kirchlichen Gewändern, die Heinrich II. in den Dom von Bamberg geschenkt hat, zeigt eines Sternbilder und religiöse; ein anderes königliche Reiterbilder in Stickerei von griechisch-italienischer Hand. Jenes ist der sogenannte Krönungsmantel Heinrichs. Lateinische Inschriften nennen einen Ismael als Urheber und den Kaiser und erklären die figürlichen Sternbilder nach Aratos. Beabsichtigt ist nicht weniger als eine „Beschreibung des Weltalls". Die meisten Seidenstoffe aus dem Mittelalter zeigen orientalische Muster; Tiere, oft symmetrisch verdoppelt, in runder Umfassung. Ein wiederholt vorkommendes Muster schildert einen König auf der Jagd, nach einer persischen Chronik. Sonst sind die byzantinischen, persischen und sarazenischen Fabrikate nicht zu unterscheiden. Karl d. Gr. ließ in der Lombardei Seidenzucht betreiben. Aus seinem Reiche stammt vielleicht das Gewebe von Maaseick (S. 169).

In der textilen Kunst für das Haus werden neben orientalischen Motiven früh jene volkstümlichen, echt romantischen Scherz- und Schreckfiguren aufgekommen sein, die in Verbindung mit Akanthusranken in der hochromanischen Periode so beliebt sind, die Drachen, Vierfüßler und Vögel, die einander verschlingen, Köpfe, denen Ranken aus den Ohren wachsen. Die ganze romanische Ornamentik ist damit durchsetzt.

c. Buchmalerei.

Die Initialornamentik bereichert sich im 10. Jahrhundert durch vegetabilische Motive. Zu dem angelsächsischen und fränkischen Geriemsel kommen Blätter und Blüten in typischer Stilisierung. Die Bänder werden zu Ranken, die sich nicht nur verschlingen, sondern organisch verzweigen. Dieser Rankenbuchstabe mit seinen metallischen Zügen wird dann auch farbig unterlegt. Für die Ziertitel ist Imitation von Steinplatten und Estrich oder Teppichen beliebt; in den Umrahmungen romanische Architekturformen oder Drachenmuster. Die Schreibkunst geht in den Spuren Sintrams von St. Gallen.

In Frankreich bleibt die karolingische Kunstüberlieferung mehr als sonst irgendwo in Geltung. Aber der Verfall des Staates und die äußere Not mit ihren Folgen im geistigen Volksleben reißen auch die Kunst in die Tiefe. Davon zeugen die Zweite Bibel von Limoges in Paris, aus dem 11. Jahrhundert, oder ein Ezechiel-Kommentar, den Heldrich, Abt von St. Germain (um 1000), illustriert hat.

Einige spanische Vulgata-Bibeln des 10. Jahrhunderts in Madrid, Leon und S. Isidoro — und die katalanische Noailles-Bibel aus Rosas in Paris beweisen mit ihren unbeholfenen grellbunten Figuren von Erzvätern und Evangelisten, ihren kindlichen Historienbildern zur Genesis u. s. w., daß in dem zurückgedrängten Westgotenreich die christliche Kunst stehen blieb.

In Italien mischen sich — von Großgriechenland und den byzantinischen Besitzungen abgesehen — lateinische Überlieferung und germanische, langobardische Auffassung neben irischen Einflüssen. Solche Stilmischung vertreten die Miniaturen von Bobbio, Monte Cassino, La Cava, Benevent.

Die vatikanische Bibliothek besitzt unter anderem aus Benevent eine Exultet-Rolle mit den Namen der Herzöge Pandulf und Landulf (um 1060), ein Evangelienbuch von S. Paolo im irisch-langobardischen Stil der Schule von Monte Cassino. Charakteristisch ist die Schattierung in bunten Schillerfarben, Rot, Grün, Blau, und der dünne Farbenauftrag neben schweren Umrißstrichen. Zeichnung und Verzierung erinnern noch an das karolingische Godescalc-Evangeliar. Die Initialornamentik verrät die Nachwirkung des Schottenstils sowie die Bilder. Ebendaselbst befindet sich eine Sammlung von Predigten zu Ehren des hl. Benedikt aus Monte Cassino und der Zeit des Abtes Desiderius. Hier verraten die vielen feinen Miniaturen byzantinische Einwirkung. Bilder wie Initialen gehören zum Schönsten, was das Mittelalter hinterlassen hat. Die Initialen sind echt cassinensisch, buntes Flecht- und Rankenwerk mit Tierbildungen vermischt. In Monte Cassino selbst ist die Kunstweise des 10. Jahrhunderts u. a. vertreten durch eine Capuaner Bilderhandschrift vom Kommentar des Paulus Diaconus zur Benediktinerregel; das 11. Jahrhundert durch ein Manuskript Moralia des Gregor, geschrieben unter Abt Theobald (um 1030) und ein Registrum von S. Angelo in Formis, geschrieben unter dem Abt Desiderius von einem Diakon Simson und verziert mit mageren, ungelenkigen Figuren, ein Predigtbuch mit leichtgefärbten Umrißzeichnungen von dem Mönch Leo, byzantinischen Stils. Hauptwerk der italienischen Buchmalerei im 11. Jahrhundert ist die Bibel von Farfa im Vatikan.

Die deutschen Schulen der Buchmalerei in der frühromanischen Periode sind noch nicht völlig klargestellt. Im 10. Jahrhundert scheint Reichenau an der Spitze zu stehen. Mit ihr hängen fast ununterscheidbar zusammen die Schule von Trier — im Kloster St. Maximin samt Prüm, Echternach und Gladbach — und eine dritte, noch fruchtbarere, deren Sitz in Köln gesucht wird (von Vöge; von anderen in Trier oder Reichenau).

Hier wird das Sakramentar von Petershausen (Heidelberg) entstanden sein in der Zeit Ottos I. Aus denselben Quellen hat der Miniator eines Evangeliars in Darmstadt geschöpft, das von einem Kleriker Anno für Gero, wahrscheinlich den Erzbischof von Köln (um 970), geschrieben ist. Inschriftlich erweist sich als Reichenauer Arbeit das Evangelistar in Trier, das dem Erzbischof Egbert (um 980) von Kerald und Heribert, vielleicht zwei Reichenauer Äbten, gewidmet war. Der Psalter der Königin Gertrudis von Ungarn in Cividale ist von einem Archidiakon Ruodprecht allem nach in Trier gestiftet, kann aber doch in Reichenau gefertigt sein.

Für Otto II. ist das Evangelium Aureum in Paris ausgeführt; wohl in Trier. Für Otto III. und Theophanu ebendort das Echternacher Evangeliar (in Gotha). In Echternach das Bremer Evangelistar Heinrichs II.

Eines der jüngeren Werke der „Kölner" Schule ist vom Kölner Presbyter Hillinus in den Dom gestiftet worden, dem es heute noch gehört. Die Schreiber sind zwei Brüder, Purchard und Chuonrad — Namen von oberdeutscher Schreibart. Als Anfangsglied der Reihe erscheint das Evangelienbuch im Münsterschatz zu Aachen, gewidmet einem der Ottonen, doch wohl dem dritten, von Liuthar, in welchem wir den Gebieter der Schreibschule, den Abt, erkennen dürfen. Es zeigt in Schmuck und Bild Verwandtschaft mit dem Lektionar des Erzbischofs Evergerius von Köln (um 990), in der Dombibliothek zu Köln. Die Mehrzahl der fraglichen Handschriften stammt aus Bamberg, ist von Heinrich II. dahin gestiftet, aber zum Teil noch für Otto III. angefertigt. Sie gehörten also wohl ursprünglich zur Hofkapelle. Von Otto III. stammt ein Evangeliar mit Widmungsbild (in München Cim. 58 der Kgl. Bibliothek) und eine Handschrift des Hohenlieds samt Daniel (Bamberg, Kgl. Bibliothek A I 47), deren Bilderschmuck vielleicht von derselben Hand herrührt, die Liuthar beschäftigt hat im Aachener Evangelium. Von Heinrich II. sind ein Evangeliar (Cim. 59), ein Evangelistar (Cim. 57) und wahrscheinlich eine Apokalypse (Bamberg A II 42) nebst Evangelistar. Weitere Erzeugnisse derselben Schule werden in Utrecht (Ansfried-Evang.), Hildesheim u. s. w. angegeben. Hieher mag das Goldene Buch im Eskurial, d. i. Konrads II. Evangelienbuch, gehören.

Regensburg war zur Zeit Heinrichs II. die erste Schule, eng mit der rheinischen verwandt. Auch hier hat der fromme Kaiser liturgische Prachthandschriften für Bamberg, seine Lieblingsschöpfung, bestellt.

Eine davon, ein Evangeliar, ist in den Vatikan gekommen aus Ottobeuren (lat. 74), ein anderes befindet sich noch in Bamberg (Kgl. Bibl. A II 42). Ein Missale (München Cim. 60) von dort enthält Kopien nach dem Codex Aureus Karls des Kahlen in S. Emmeram, ist also wohl dort entstanden. Es zeigt aber auch byzantinische Einflüsse. Letztere sind noch deutlicher in dem Evangeliar von Niedermünster zu Regensburg, unter der Äbtissin Uota von Kirchberg um 1010 geschrieben. Die Regensburger Schule wirkt nach ihren alten Überlieferungen fort bis ins 12. Jahrhundert. (Evangeliarien Heinrichs IV. in Krakau und Berlin.)

Eine Tochterschule der Regensburger Schule ist die Bamberger, der das sogen. St. Ulrichs-Evangelistarium in München (Cim. 2) angehören wird. Von Regensburg wird auch der Abt und Kalligraph Ellinger von Tegernsee († 1056) ausgegangen sein, dessen Bilder-Evangelium in Kopien weithin durch Bayern verbreitet wurde. Von der Bamberger Schule wieder muß die Prager abhängig sein, der das Evangeliarium von Wischegrad zugeschrieben werden darf (2. Hälfte 11. Jahrhunderts).

Den Zustand der Buchmalerei in Sachsen zur Zeit Ottos d. Gr. beleuchtet das von einem Priester Samuel geschriebene Evangeliar in Quedlinburg. Es ist noch völlig karolingisch in Miniatur und Illumination. Bernwards Kunstpflege in Hildesheim hat uns zwei Evangelien und ein Missale hinterlassen, mit ziemlich altertümlichen und rohen Miniaturen nach süddeutschen Mustern.

Endlich ist der Schule von Fulda zu gedenken, die auch in das 11. Jahrhundert noch hereinragt (Sakramentarium in Göttingen), sowie der von Minden (Codices in Berlin) und Bremen (Evang. in Brüssel). Alle sind abhängig von der rheinischen Kunst; wo diese nicht hingekommen, da ist die einheimische verwildert.

Die volkstümliche Federzeichnung mit oder ohne Kolorierung wird seit der Karolingerzeit fort und fort geübt und erfreut sich wachsender Beliebtheit.

Ein Psalter in der Stuttgarter Bibliothek, der in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts in einem schwäbischen Kloster entstanden sein wird, setzt die Manier des Goldenen Psalters von St. Gallen fort. In St. Gallen selbst ist das Antiphonar des Hartkerus († 1017) zu nennen. Der Psalter in der Übersetzung Notkers gehört schon der Zeit des Verfalls dieser Schule, dem 12. Jahrhundert an. Auch das mit Benützung griechischer Vorlagen ausgestattete Antiphonar des St. Petersstifts zu Salzburg steht an der Schwelle der hochromanischen Periode. Dagegen mag das Evangeliar von Abdinghof bis in die Zeit Bischof Meinwerks hinaufreichen.

Die Mehrzahl der Prachthandschriften ist mit einem Widmungs- oder Huldigungsbild ausgestattet, welche die Dedikations- oder Akklamationsworte illustrieren, sowie

das Verfasserbild den Titel. Man sieht den Prälaten, in dessen Abtei die Handschrift entstand, wie er dieselbe dem Heiligen übergiebt, für dessen Kirche sie bestimmt ist, oder auch, wie sie zuerst dem Bischof und sodann von diesem an den Patron überreicht wird. Man sieht den Kaiser, für den das Buch gefertigt ist, thronend, von Trabanten und Würdenträgern umgeben, wie er die Huldigung der Provinzen empfängt — nach römischem Vorbild, das schon unter den späteren Karolingern Nachfolge gefunden hatte, oder wie er von Gottes Hand, von Christus, von seinen Schutzpatronen gekrönt wird, dies nach byzantinischem Muster. Das römisch-karolingische Schema der Huldigung ist bei Otto III. bevorzugt, das byzantinische der Krönung unter Assistenz von Heiligen bei Heinrich II. Unter Otto III. wird geradezu der Kaiserkult erneuert; einmal ist er dargestellt im karolingischen Schema der Majestas Domini mit den vier apokalyptischen Wesen, ein andermal steht vor seinem Namen die Bezeichnung Sanctus. Germania, Roma, Gallia und Sclavinia sind die Provinzen, die huldigend vor Otto oder Heinrich aufziehen.

Aber auch die Tugenden des Herrschers werden gern durch Allegorien oder biblische Exempel dargestellt. Im Evangeliar zu Bremen wird uns geradezu ein Stück Zeitgeschichte vorgeführt; die Begrüßung der Königin Gisela durch die Mönche von Echternach und die Schreibstube dieses Klosters.

Nur wenige Handschriften können hier näher beleuchtet werden.

Abb. 155. Heilung des Blindgeborenen. Aus dem Evangelistarium Egberts. Trier.

Das Sakramentar von Petershausen hat zwei Rundbilder des thronenden Christus nach einem altkarolingischen Vorbild und der Maria nach einem guten oströmischen Muster des 5. Jahrhunderts etwa, und dazu außerordentlich reichen Initialenschmuck.

Das Darmstädter Evangeliar hat außer dem thronenden Christus noch vier Evangelistenbilder, welche sehr an die karolingische Ada-Handschrift und das vatikanische Evangeliar aus Lorsch erinnern.

Das Egbertbuch (Abb. 155) giebt in halbseitigen Miniaturen Illustrationen zu den Evangelien-Perikopen nach dem Comes. Zweierlei Hand oder Vorlage (die eine wohl italienisch) lassen sich unterscheiden. Die Zeichnung ist nichts weniger als rein, oft grotesk, aber ausdrucksvoll der Absicht nach.

Der Gertrud-Psalter in Cividale zeigt außer den Widmungsbildern einzelne Figuren der Heiligen von Trier in schwacher Ausführung, aber sehr schöne Initialen.

Das Aachener Evangeliar Ottos III. verdient den Preis der Schönheit. Es ist von einem Hauch antiken Kunstgefühls berührt. Die Illustrationen zum Evangelientext sind in Arkaden eingerahmt, denen die besten alten syrischen Vorbilder zu Grunde liegen, ebenso wie den Rahmen um die Kanones. Die Historien sind voll Würde und malerischer Freiheit zugleich. Ikonographisch sind die Bilder zur Geschichte des Täufers anzumerken. In der Komposition ist die Speisung des Volks großartig; bedeutend auch die Parabel von Lazarus und dem Prasser.

Das Evangeliar Ottos III. in München hat 29 Vollbilder mit 44 evangelischen Geschichten, die nach wenig älteren Vorbildern kompiliert sein müssen. Manche ziehen durch den Inhalt an: die Vermählung Mariens, die Weissagung vom Fall Jerusalems, deren Inhalt mit

dargestellt wird, und verschiedene Parabeln. Die Bilder haben Goldgrund. Das Ornament scheint unmittelbar nach karolingischen Handschriften etwa aus Metz kopiert. Die Evangelistenbilder sind mit symbolischem Aufputz überladen.

In dem anderen Evangelium (Cim. 59) ist namentlich das Bild des Lebensbaumes merkwürdig. In dem Evangelistar daselbst (Cim. 57) das Weltgericht.

Das Hohelied ist in der Bamberger Handschrift auf Grund des Kommentars illustriert durch eine Verbildlichung des Taufsegens und den Zug der Gläubigen zu Christus, dem Erhöhten, der in einem Initial O thront. Im Buch Daniel sieht man den Propheten, wie er von einem Engel auf seinen Beruf vorbereitet wird — wieder als Initialbild — und Nebukadnezars Traum. Der Figur des Daniel liegt ein antikes Vorbild zu Grunde. Die Kompositionen aber sind frei entworfen mit einer Phantasie und poetischen Wirkung, wie sie sonst nur den Byzantinern der Zeit zu Gebote steht. Sogar die Farbengebung, zart und harmonisch wie sie ist, stimmt zu dem traumhaften Charakter der Vorstellungen.

Viel nüchterner sind die Bilder zur Apokalypse in der andern Bamberger Handschrift aus derselben Schule. Sie sind offenbar kopiert in handwerksmäßiger Ausführung nach einer alten Vorlage, die auch nur Bilderschrift gab ohne freie malerische Phantasie.

Im stärksten Gegensatz zu der Kunst des Daniel-Illustrators steht indessen die der Nonne von Niedermünster, die das Uota-Evangeliar mit Miniaturen ausgestattet hat. Das ist die richtige Programmkunst, die Hieroglyphen giebt statt Gemälde. Und der Bilderschrift muß erst noch die Buchstabenschrift zu Hilfe kommen. Nur mit unkünstlerischen Mitteln konnte die unkünstlerische Absicht befriedigt werden, alle möglichen Gedankenbezüge in Bilder umzusetzen. Die Bildfläche ist nach dem Vorbild des karolingischen Goldenen Buchs von St. Emmeram in ein System von geometrischen Figuren zerlegt und die Felder ausgefüllt mit abstrakten Allegorien und Inschriften. Sogar an die Personen heftet sich der Text, und Schriftbänder dehnen sich nach allen Richtungen. So ist ein dogmatisches Bilderrätsel der Erlösung durch den Kreuzestod des Herrn gewidmet. Christus ist am Kreuz als König und Hoherpriester aufgefaßt, trägt Purpurgewand, Krone und priesterliche Stola. Unter dem Kreuz steht lobpreisend die Vita, die Mors wird von einem aus dem Kreuz hervorwachsenden Ungetüm besiegt, die Lex des Alten Bundes entweicht, die Gnade triumphiert. Alle sind mit bezeichnenden Attributen ausgestattet. Sonne und Mond, der zerrissene Tempelvorhang und die Auferstehenden sind nicht vergessen. Man spürt den Geist der hochromanischen Periode schon. In demselben Geist und ähnlichen Formen ist das Evangelienbuch Bernwards in Hildesheim illustriert.

Das Evangeliar in Gotha giebt auf Tafeln mit mehreren Zonen die vollständige Bilderchronik der evangelischen Geschichte. Die Bilder sind kulturgeschichtlich wichtig, weil sie gerne, vorzüglich bei den Gleichnissen, deutsche Sitten mit naivem Realismus schildern. Der Stil ist noch derber als im Codex Egberti. Die Parabelbilder heben sich deutlich von den andern ab, hier ist der Künstler selbständig vorgegangen.

Das Bremer Evangelistar ist besonders darum merkwürdig, weil es uns erlaubt, die Kompilation aus den Bildern des Egbert- und des Gothaer Buchs zu beobachten.

Der Psalter in Stuttgart ist die bilderreichste Handschrift des ganzen Zeitraumes. Die Illustrationen folgen der Weise des spätkarolingischen Goldenen Psalters von St. Gallen. Sie folgen dem Psalmwort oder greifen in die Geschichte des Alten und Neuen Bundes und in das Gebiet der Allegorie. Was den Künstler anregt, ist das innere Leben Davids, worin er seine eigenen Anfechtungen wiederfindet. So ungeschult die Hand, so frisch die Phantasie, obwohl manches altchristliche Vorlage spüren läßt.

England, das im Frühmittelalter einen Beda und Alkuin hervorgebracht hat, besitzt im 10. Jahrhundert seinen Dunstan (925—988). Er führt den römischen Ritus mit lateinischer Kirchensprache durch und den Anschluß der Klöster an den reformierten Benediktinerorden und stellt dadurch auch die Kunst seiner Heimat wieder unter festländische Einflüsse, bringt sie zum Anschluß an die internationale lateinische Benediktiner-Kunst. Er soll selbst als Schreiber und Maler und als Erzbildner thätig gewesen sein. Oswald, der Bischof von Worcester, und Ethelwold, Bischof von Winchester, sind seine Schüler. Winchester wird die vornehmste Schule der Buchmalerei in feinerer Technik. Man erkennt deutsche Einflüsse.

Hauptwerk derselben ist das Benediktionale des Bischofs Ethelwold, geschrieben von dessen Kaplan Godemann und mit 30 feinen, wohlerhaltenen Miniaturen und vielen ornamentierten Seiten ausgestattet. Auch die Bilder — evangelische Geschichten und Heilige — sind mit prachtvollem Blattornament umrahmt. Wohl verrät sich in der Zeichnung noch die nationale dilettantische Manier, aber die Benützung guter lateinischer Vorlagen und die anspruchsvollere Technik geben ihr Maß und Gesetz. Ähnlich der Psalter König Edgars von 966. Aus derselben Schule stammt die Bibel von Winchester im Dom daselbst, die Bibel von St. Geneviève, geschrieben von einem Manerius von Canterbury, jetzt in Paris, das Royal- und Kanuts-Evangeliar im

Britischen Museum, das Benediktionale des Erzbischofs Robert in Rouen. Daß neben dem Archaischen des Nationalen noch genug blieb, lehrt z. B. der Heptateuch des Aelfric aus dem 11. Jahrhundert (Brit. Mus. Cott. Claud. B 4). Das sogen. Krönungsbuch im Britischen Museum ist ein Andenken an Alfred d. Gr., aber wahrscheinlich ein deutsches Werk, denn der Inschrift nach ist es ein Geschenk Ottos d. Gr. an seinen Schwager.

Das Interessanteste sind die Illustrationen im Federzeichnungsstil, dem die Seelenkämpfe um die Wende des Jahrtausends erst die rechten Stoffe zuführen. Schon die Wahl der Texte und mehr noch die Auffassung der Vorwürfe offenbaren einen in düsteren Vorstellungen befangenen Sinn. Apokalyptische Visionen wie der Kampf Michaels mit dem Drachen, der Engelsturz, der Kampf der Tugenden und Laster und was sonst die Angst, das Ringen und die Leiden der erschütterten, aus der klösterlichen Ruhe aufgescheuchten Seele widerspiegelt, das wird am liebsten ausgemalt. Himmel und Hölle sind zumeist der Schauplatz, Engel und Teufel spielen überall mit. Kein günstigerer Gegenstand ist für solche Illustration zu denken als die Pseudo-Kadmon-Dichtungen, Paraphrasen zur Genesis und Geschichte Moses und zum Buch Daniel, nach apokryphen, vielleicht rabbinischen Quellen. (Manuskript der Bodleiana in Oxford, 10. Jahrh.) Der Stil ist wesentlich derselbe wie im Utrechter Psalter und anderen angelsächsischen Federzeichnungen der Karolingerzeit. Ein kunstloses Gekritzel, aller Regeln spottend, aber kühn und oft geistvoll, drastisch bis zu dem Punkt, wo das Leidenschaftliche ins Lächerliche umschlägt. Die Zeichnung, schwarz in Tinte oder braun in Bister ausgeführt, ist manchmal mit ein paar Farben angetuscht. Ein Psalter aus der Zeit Edwards des Bekenners (um 1050) bietet das jüngste Gegenstück zu dem von Utrecht.

C. Die plastischen Künste.

Im Verfall der Antike war der plastische Sinn fast aus der Welt verschwunden. Die statuarische Kunst ist wie ausgestorben im Frühmittelalter. Höchstens, daß die Ruhmsucht eines Fürsten hie und da nach klassischen Mustern ein Reiterstandbild verlangt.

So Theodorich in Ravenna, so der langobardische Regisole in Pavia. Karl d. Gr. hat zwar zum Schmuck seines Hofes in Aachen einfach die Statue des Theodorich holen lassen, aber das kleine bronzene Reiterbild eines fränkischen Kaisers, das aus dem Dom von Metz nach Paris gekommen ist, muß doch ein Werk der Karolingerzeit sein.

Die Kirche bedurfte kaum eines anderen statuarischen Werkes als des Kruzifixes.

Wir haben die Beschreibung eines von Willigis in den Mainzer Dom gestifteten, seinerzeit unter dem Namen Benna berühmten Kruzifixes. Es war aus Zedernholz geschnitzt, über lebensgroß und mit Gold (oder doch mit vergoldetem Silber) überzogen. Als Augäpfel waren Karfunkelsteine eingesetzt. Sein Platz war auf dem Chorbalken. Der hohle Leib barg Reliquien. Kleine Kruzifixe mit gegossenem Korpus aus dem Frühmittelalter sind nicht selten. Ein großes frühromanisches Holzkruzifix, von der Hand eines Immervard, bewahrt der Dom zu Braunschweig, ein kleineres, metallbelegtes das Münster zu Emmerich.

Kleine Sitzbilder von Madonnen aus der Wendezeit des Jahrtausends sind in Essen, Hildesheim, Conques (St. Fides-Statuette) erhalten. Solch ein Bild muß es gewesen sein, das Tutilo von St. Gallen für den Dom in Metz anfertigte unter Beihilfe der Gnadenreichen selbst, wie die Legende weiß. Es sind Treibarbeiten mit geschnitztem Holzkern, reich besetzt mit Edelsteinen. Gelegentlich kommen auch am erzgegossenen Gerät statuarische Figuren vor als Füße, Wassermänner, Windgötter oder Evangelisten u. dergl. Bezeichnend ist die graphische Behandlung des Haars. Monumentale Hochreliefbilder in Erz oder Stein, Bildnisse von Heiligen, Stiftern oder Verstorbenen finden sich an den Kirchenwänden, vorzüglich neben den Portalen. Vor-

nehme Franken lassen sich nach römischer Weise auf ihrem Grabstein darstellen. Im 11. Jahrhundert sind gegossene Grabfiguren beliebt, und es sind solche im alten Stil auf uns gekommen (von Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg, von Erzbischof Gisiler im Dom zu Magdeburg). Gewöhnlich zeigen die Grabplatten nur ein Standkreuz; die Steinsärge ravennatisches und langobardisches Flachornament. Man stellte die Sarkophage gern unter ein Säulendach oder einen „Bogen", d. h. in eine Wandnische, ein Arcosolium. Angelsächsische Feldkreuze sind mit Flachbildern biblischer Geschichte geziert neben irischem Flechtwerk; so das Ruthwellkreuz, dessen Runeninschrift Verse Kadmons wiedergiebt.

Die Erzindustrie bestand in einigen Gegenden von Gallien und Belgien wohl noch von Römerzeiten her. Karl d. Gr. gründet eine Gießhütte in Aachen, der Einhard, sein „Bezaleel", und Ansegis vorstehen. Tancho, ein Mönch aus St. Gallen, soll als Erzgießer damals für die Pfalzkapelle thätig gewesen sein.

Erhalten sind in Aachen Bronzegitter, Thürflügel, eine Wölfin vom Brunnen des Atriums. Der Pinienzapfen ist im 10. Jahrhundert von einem Abt Ulrich gestiftet, wahrscheinlich in St. Gallen, eine Nachahmung nach dem vor St. Peter zu Rom. Die Thürflügel sind vielleicht noch jünger.

Andere Thüren des 11. Jahrhunderts sind mit Reliefbildern verziert.

Die von Bernward gestifteten Flügel am Dom zu Hildesheim zeigen, in je acht Feldern, der eine alttestamentliche Geschichten (von der Schöpfung des Menschen bis zum Brudermord), der andere neutestamentliche (vier Scenen aus der Kindheit und vier aus der Passion des Herrn). Parallelbeziehungen sind schwerlich beabsichtigt; gewiß nicht für die ganze Doppelreihe. Die alttestamentlichen Bilder scheinen einer Bilderbibel von der Art der Alkuinischen entlehnt. Im Reliefstil dagegen versucht sich der Künstler auf eigene Faust, daher das auffallende Vortreten der Köpfe. Sachverständiger ist das Relief behandelt an der von Bernward in die Michaelsbasilika gestifteten Säule, wahrscheinlich Leuchtersäule für die Osterkerze. In der Art der Trajans-Säule ist das Leben Jesu geschildert. Die Kompositionen entsprechen den Miniaturen der Zeit. Vermutlich ist die Hildesheimer Gießhütte abgezweigt von der in Corvey, wo ums Jahr 1000 ein Meister Gottfried und verschiedene Arbeiten erwähnt werden, nachdem kurz zuvor solche aus Verdun gekommen.

Eine Flügelthür am Dom zu Augsburg ist verkleidet mit getriebenen Kupferplatten, die ursprünglich zu zwei verschiedenen Thüren gehört haben mögen. Das Relief ist hier flach und fein wie Goldschmiedsarbeit, im Stil der Zeichnung immer noch den karolingischen Miniaturen ähnlich. Man erkennt alttestamentliche Geschichten und Gestalten neben kalendarischen und dekorativen Idyllen. Deutsche Arbeit aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts ist wohl auch die Mehrzahl der gegossenen Platten an der Hauptthür von St. Zeno zu Verona. Hier war wohl ursprünglich die Korrespondenz der alt- und neutestamentlichen Geschichten durchgeführt. Man unterscheidet übrigens — ganz abgesehen von den Zuthaten des 12. Jahrhunderts — zweierlei Stücke, die einen mit durchbrochenem Grund in Rankenmustern. In technischer wie tektonischer Hinsicht verdient der siebenarmige Leuchter im Stift Essen unsere höchste Bewunderung, wenn er wirklich, wie die Stiftungsinschrift ergiebt, aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammt. Er war vergoldet und an den Knäufen mit Edelsteinen besetzt.

Wenn man die Nachrichten zusammenstellt, bleibt kaum ein kirchliches Gerät, das nicht für die Metallplastik in Betracht gekommen wäre. Die Räuchergefäße haben seit der Karolingerzeit gewöhnlich die Form eines durchbrochenen Apfels. Den Waschkannen giebt man nach orientalischem Vorbild gern die Gestalt eines Tiers.

Die Kunst des Goldschmieds erfährt vor anderen eine wahre Renaissance. Sowohl ihren Formenschatz als ihre Technik bereichert sie an klassischen Mustern aus der Antike. Blätterstürze im Akanthusblattschnitt beleben die Rahmenglieder. Als flächenfüllendes Element nimmt das Filigran einen breiten Raum ein. Am Ende der Ottonenzeit macht die byzantinische Kunst in Deutschland und Italien Schule. Daher die kunstvolle Kästchenfassung der Edelsteine, die getriebenen hieratischen Figuren und der bunte Schmuck des Zellenschmelzes. Die letztgenannte Technik wird in Trier durch Erzbischof Egbert heimisch und im Pantaleonskloster zu Köln vielleicht durch die Kaiserin

Theophanu. Selbst Limoges und Reims bezogen deutsche Arbeiten und Italien nicht minder. Auch in England stand die Metallindustrie zur Zeit Alfreds d. Gr. in Blüte. Nächstdem kommt das nördliche Italien und die Kunstschule von Montecassino in Betracht.

Fränkische Arbeiten sind der sogen. Chrodegangs-Kelch aus Metz (jetzt in Petersburg), der Ludgeri-Kelch in Verden und der St. Gozlins-Kelch aus Toul (in Nancy) samt Patene, aus dem 10. Jahrhundert. Der Mainzer Dom besaß einen Offertorial-Kelch, so groß, daß ein Mann ihn kaum heben konnte.

Neu ist die Gattung der Tragaltärchen. Das sind geweihte Plättchen aus edlem Stein, gerade groß genug, um Kelch und Patene aufzunehmen, und kostbar gefaßt. Wegen der in ihnen niedergelegten Reliquien nehmen sie auch die Form von Kästchen an und erscheinen dann wirklich wie ein Altar im kleinen, an den Seitenwänden verziert mit Heiligenfiguren oder typologischen Geschichten. Der von Kaiser Arnulf nach St. Emmeram gestiftete Tragaltar in der Reichen Kapelle zu München hat sogar ein Säulendach.

Abb. 156. Basler Altartafel. Cluny-Museum, Paris.

Wir hören viel von kostbaren Altar-Vorsatztafeln. Vier solche von vergoldetem Stuck, besetzt mit Edelsteinen, jede darstellend eine von den großen Kirchenfestgeschichten, ließ Angilbert in seinem Münster zu Centula aufstellen. Erhalten ist uns kein Antependium aus dem vorigen Jahrtausend.

Denn das von S. Ambrogio in Mailand ist zwar inschriftlich von Erzbischof Angilbert (um 830) gestiftet, scheint aber erneuert im 11. Jahrhundert. Dieser Zeit muß der Meister Vuolvinus angehören, der sich selber nennt und abbildet. Es ist eine vollständige Altarbekleidung aus vergoldeten Silberplatten mit getriebenen Bildern, die dem Leben Jesu und der Legende des hl. Ambrosius entnommen sind.

Die Altartafel, welche Heinrich II. in den Dom zu Basel gestiftet hat (jetzt im Cluny-Museum in Paris), bekundet byzantinischen Einfluß (Abb. 156). Sie zeigt die Heiligen von Monte Cassino. Die doppelsinnige Inschrift soll sich darauf beziehen, daß der Kaiser dort bei einer Wallfahrt Heilung fand. Die Figuren sind über einer Unterlage von Harz in Goldblech getrieben. Über den Arkaden sind in Brustbildern die vier Tugenden personifiziert. Ein ähnliches Antependium in Aachen zeigt in der Mitte die Herrlichkeit des Herrn zwischen Maria und dem Drachentöter Michael, rechts und links Passionsbilder.

Ein flandrisches Gemälde im Louvre zeigt den Altaraufsatz (retabulum), welchen Karl der Kahle nach St. Denis gestiftet hatte; es war die Herrlichkeit des Herrn zwischen Heiligengestalten darauf abgebildet. Die Retabeln, Rückwände, mögen an Wandaltären aufgekommen sein im Zusammenhang mit der Neuerung, auf dem Tisch des Herrn Reliquien ständig aufzustellen.

Die Ambonen werden im Norden, in Ermangelung des Marmors, nur noch kostbarer hergestellt aus Holz mit Metall- und Elfenbeinbelag. Das Muster hat Chrodegang von Metz gegeben. Erhalten ist die Kanzel Heinrichs II. in Aachen.

Die frühmittelalterlichen Buchdeckel haben gewöhnlich einen Überzug von Silberblech am Rand und eine Elfenbeintafel in der Mitte jeder Außenseite.

Am Psalter Karls des Kahlen in Paris ist sowohl die Fassung der ungeschliffenen Edelsteine als die Verzierung des Grundes mit aufgelöteten, gekreuzten Bändern noch roh. So genügte auch der ursprüngliche Einband des Goldenen Buches in St. Emmeram von Karl dem Kahlen dem Abt Ramwold um 970 nicht mehr. Auf dem neuen Deckel sind nun die Steine und die Perlen — nur noch ein Teil der ursprünglichen! — überaus solid und elegant mit Akanthusblattreihen gefaßt und auf zierliche Untersätze gestellt. Wenn hier nicht die ausführende Hand eine griechische war, so doch wohl die Vorlage. Dazu kommen getriebene Figuren und gar feines Filigran. Die Anordnung des Ganzen ist von untadeligem Geschmack. In der Mitte die Majestas Domini, in den Eckfeldern, zwischen den Armen eines Kreuzes von Juwelen, die Evangelisten und ebensoviele evangelische Geschichten. Diese Goldreliefs rühren noch von dem karolingischen Einband her. Die Steine sitzen teils auf Türmchen mit durchbrochenen Arkaden, teils auf Becherchen.

Das von Otto III. und seiner Mutter gestiftete Evangeliar von Echternach (in Gotha) zeigt sowohl in der Elfenbeinschnitzerei als in den getriebenen Figuren einen echt nationalen Stil. Daneben Ornament-Email von byzantinischer Herkunft. Den karolingisch-ottonischen Stil zeigt noch der Buchdeckel der Äbtissin Theophanu in Essen (1039).

Mit dem Evangelieneinband, welchen Bernward von Hildesheim, wenn auch nicht eigenhändig angefertigt, so doch wohl entworfen hat, eröffnet sich uns die im engeren Sinn sogen. romanische Kunst. In derselben Weise wie die Einbände wurden die Futterale ausgestattet.

Die Vortragkreuze, welche, vom Schaft abgenommen, mittelst eines Untersatzes auch auf dem Altartisch aufgestellt werden, haben gewöhnlich einen Holzkern, überzogen mit vergoldetem Silberblech und besetzt mit Edelsteinen. Das Lotharkreuz in Aachen, so genannt nach dem darin eingelassenen Siegelstein Lothars II., stammt aus der Zeit Ottos III. Unter den Kreuzen im Schatz von Essen sind zwei von der Äbtissin Mathilde, Enkelin Ottos I., eines von der Äbtissin Theophanu, der Enkelin des zweiten Otto, gestiftet, mit deutschen Schmelzbildern nach griechischer Art. Ähnlich das von Velletri u. a.

Trier, unter Erzbischof Egbert, Reichenau oder St. Gallen und Regensburg treten als Hauptsitze der Goldschmiedekunst und Metallurgie überhaupt hervor. Jene ist gesichert durch das Andreas-Reliquiar mit Widmungsinschrift von Egbert, der sich das Gehäus für den Stab St. Peters und dasjenige für den hl. Nagel, die Deckel des Cartulars von Prüm (11. Jahrh.) anreihen. Auf der Reichenau ist ein Reliquienschrein des 10. Jahrhunderts erhalten. Vier getriebene Kupferplatten am Dom von Konstanz zeigen denselben Figurenstil. In St. Gallen ist wohl neben dem Aachener Pinienzapfen der Leuchterfuß im Dom zu Chur mit der Stifterinschrift Norbertus gegossen.

Die Schnitzerei in Elfenbein (und Walroßzahn) geht im Frühmittelalter ihre eigenen Wege einerseits in den Spuren der antiken Überlieferung, welche in diesem Kunstzweig die Völkerwanderung fast unversehrt überdauert hat, andererseits in der durch die Buchmalerei sächsisch-fränkischer Schule eingeschlagenen realistischen Richtung. Diese luxuriöse Kleinkunst ist recht geeignet für klösterliche Dilettanten, zu einem eklektischen Klassizismus. Wie das Kunstbuch des Theophilus bezeugt, hat man im Frühmittelalter noch verstanden, das Elfenbein aufzuweichen und wieder zu härten. Man liebt auch noch die farbige Behandlung der Schnitzwerke, das Tränken des Elfenbeins mit Purpur, die Vergoldung und den Besatz mit Edelsteinen. Den Figuren waren zuweilen Augen von Karfunkelstein eingesetzt. Oft waren wenigstens die Gewandsäume und die Linien des Ornaments durch Farbe, Rot, Grün, Schwarz, oder durch Gold gehoben; die Gewandstoffe farbig gemustert. Desgleichen die Gründe, die auch gern durchbrochen werden. Wir haben es fast ausschließlich mit Flachbildern zu thun, die zur Verzierung kirchlicher Geräte dienten, als vornehmer Ersatz für Holzschnitzerei. Die Wahl der Bildervorwürfe richtete sich nach der kirchlichen Bestimmung des Geräts, und so ergeben sich gewisse ikonographische Regeln.

Am häufigsten sind Buchdeckel mit Elfenbein belegt. Die Evangelienbücher schmückt das Bild Christi in einer der drei typischen dogmatischen Situationen: auf dem Schoß der

Mutter, am Kreuz oder auf dem Thron der himmlischen Herrlichkeit. Die erstgenannte Darstellung findet sich am häufigsten auf Rückdeckeln. Die beliebteste ist in der Karolingerzeit die Kreuzigung. Zu ihr gehört nach altchristlicher Anschauung die Auferstehung, repräsentiert durch den Engel und die Frauen vor dem leeren Grab. Manchmal ist auch die Himmelfahrt hinzugefügt. Das Golgathabild ist erweitert durch allerlei allegorische Gestalten: Erde und Meer, Rom und Jerusalem, Kirche und Synagoge samt ihren Gefolgsleuten. Das Bild des Herrn in der Herrlichkeit ist etwa erweitert durch Figuren von Evangelisten und Propheten, sowie durch allegorische. Andere Evangeliendeckel stellen sich als eine geschnitzte Bilderchronik dar. Den Psalter schmücken Bilder aus dem Leben Davids. Fast der ganze biblische Bilderkreis der Zeit ist auch in Elfenbeinreliefs vertreten, so gut als in den Miniaturen. Auf liturgischen Büchern erscheint Christus von Engeln begleitet, statt von den Evangelisten. Es kommen aber auch liturgische Scenen vor, Illustrationen des Inhalts. Auch dafür hat die Buchmalerei als Quelle gedient. Kirchliche Diptychen werden noch häufig angefertigt. Da pflegt man Hymnenterte zu verbildlichen oder die Schutzheiligen der betreffenden Kirche darzustellen oder auch die heiligen Handlungen in realistischer Weise (Diptychon Spitzer, Frankfurt).

Die Weihbrotgefäße, Pyriden nach antikem Muster, aus einem Stück des Zahnes geschnitten, zeigen ringsum biblische, auf die Eucharistie bezügliche Geschichten. Kleine, elfenbeinbelegte Truhen dienen als Reliquienbehälter. Dank solcher Verwendung haben sich in den Kirchenschätzen auch viele profane Kassetten, ursprünglich Schmuckkästchen, erhalten, welche während des Frühmittelalters in Griechenland und dem griechischen Italien für den Handel erzeugt worden sein müssen. Sie zeigen mythologische oder Genrescenen nach antiken Mustern, Figuren aus dem Sagenkreis von Herkules, Bacchus, Alexander, aus dem Tierkreis des Kalenders, Jagdstücke und Tierstücke aus dem Physiologus. Solche Platten haben denn auch selbst an kirchlichen Geräten Platz gefunden, z. B. an dem als St. Peters Cathedra verehrten Tragstuhl, welcher in das Tabernakel der vatikanischen Basilika eingeschlossen ist, und an der von Heinrich II. in den Dom zu Aachen gestifteten Kanzel. — Einige Reliquiarien rheinischer Herkunft aus dem 11. Jahrhundert haben nach dem Muster byzantinischer Weihbrotgefäße die Form einer Kuppelkirche, verziert mit Statuetten und Flachbildern in Elfenbein und Email. — Vereinzelt kommen auch Nachbildungen der griechischen Hagiothyriden schon vor, wie sie nach den Kreuzzügen als sogen. Hausaltärchen so beliebt sind und zu den spätgotischen Flügelaltären auswachsen. Sogar Thürflügel, etwa zu Chorthüren, wurden mit Elfenbein belegt. Karl d. Gr. erhielt solche vom byzantinischen Kaiser zum Geschenk. — Aus den Krönungskirchen von Mailand und Aachen stammen einige elfenbeinerne Sprenggefäße (situlae) für Weihwasser, mit Widmungen an Kaiser Otto II. und III. Dasjenige in Aachen zeigt das Krönungspersonal, die beiden aus Mailand biblische Geschichte. Das eine nennt den Erzbischof Gotfred als Stifter, das andere einen Ezechias als Verfertiger. — Es giebt ferner da und dort noch reichgeschnitzte liturgische Kämme, Bischofs- und Abtsstäbe, die älteren mit Krücke, die jüngeren mit Krümme, Griffe von liturgischen Wedeln (flabella) und anderes kirchliches Luxusgerät in Elfenbein. Eine reiche Arbeit aus dem 11. Jahrhundert ist das Votivkreuz der dänischen Prinzessin Gunhilde, von der Hand eines Liutger (Museum in Kopenhagen).

Womöglich hat man spätrömische, altchristliche Originale oder auch für gewisse Darstellungen (wie die Kreuzabnahme, die Deësis, den Tod Mariä) zeitgenössische byzantinische Arbeiten nachgeahmt. In der That sind manche fränkischen Kopien aus der Karolingerzeit für antik gehalten worden. In einigen Fällen ist uns das antike Original erhalten, z. B. für den Engel im Darmstädter Museum, der im Kloster Lorsch nach einem oberitalienischen Evangeliendeckel (jetzt im Vatikan, Gegenstück im South-Kensington-Museum) gefertigt worden sein muß. In anderen Werkstätten verfährt der Kopist freier und ermangelt nicht, der römischen Komposition seinen deutschen Accent, den sächsisch-fränkischen Stil aufzuprägen. So bei etlichen Stücken im Museum von Liverpool (Westwood Nr. 239 und 244), die nach einer altchristlichen Platte aus dem Besitz Heinrichs II. (jetzt in München, Westwood 307) geschnitzt sind. In solchen Fällen erzeugt der germanische Realismus der Schule in Verbindung mit dem Klassizismus der Vorbilder Kunstwerke, welche denen der italienischen Frührenaissance des Quattrocento ebenbürtig und zuweilen zum Verwechseln ähnlich sind. Hier kann man erst das karolingische Kunststreben richtig würdigen.

Die römische Kunst hatte sich schon in der Merowingerzeit auf gallischem Boden dem barbarischen Geschmack zugeneigt (Pyriden z. B. in Sens, Kasten Nr. 69 im Louvre). Bezeichnend ist die graffitomäßige, flache und harte Behandlung des Reliefs. Es scheint aber, daß der karolingische Klassizismus vorzüglich in Oberitalien seine Vorbilder gefunden habe. Dort lebte teils die römische oder altchristliche Kunst mit Traditionen aus der Zeit von Konstantin

und Theodosius, teils die ravennatische oder frühbyzantinische mit Überlieferungen aus der Epoche Justinians. Jene behandelt das Relief in der Art der römischen Sarkophagskulptur, derb und tief herausgeschafft, die Figuren von untersetzter Bildung. Diese behandelt es mehr in der Art der Treibarbeit in Metall, flach und fein, und liebt schlanke Gestalten. Wohin die einheimische Entwicklung unter langobardischen Händen führte, lehrt das Diptychon von Rambona im Christlichen Museum des Vatikans, gestiftet von der Fürstin Agiltrude Ende des 9. Jahrhunderts. Dagegen zeigen die durchbrochenen Platten an dem von König Berengar um dieselbe Zeit in den Dom von Monza gestifteten Sakramentarium byzantinischen Geschmack. Und hinwiederum ist das Kreuzigungsrelief des Herzogs Ursus in Cividale aus dem 8. Jahrhundert den fränkischen Arbeiten ähnlich, aber sehr roh.

Abb. 157. Elfenbeindeckel vom Psalter Karls des Kahlen. Paris.

Im Norden Frankreichs wird durch die Buchmalerei eine tiefe Einwirkung des sächsisch-fränkischen Zeichnungsstils auf den Elfenbein-Reliefstil vermittelt. Die Klöster Saint-Wandrille und Centula waren unter Ansegis und Angilbert Sitze unserer Kunst. Aus Corbie werden wie die Schrift und Malerei so auch die geschnitzten Deckel mehrerer Prachtbücher Karls des Kahlen stammen, Werke ersten Rangs (Psalter und Evangeliar in Paris, s. Abb. 157). Als besonders fruchtbar erweist sich indessen das Gebiet, das die Wiege des fränkischen Reichs und der Herd der karolingischen Kultur gewesen ist, das einstige Lotharingien. Metz, Tournay, Tongern, Lüttich besitzen noch Denkmäler, an deren Herkunft von dort nicht zu zweifeln ist. So Tournay das Nicasius-Diptychon, so Metz den Evangeliendeckel mit dem Namen und der Büste des Bischofs Adalbero († 929) und weitere. Das Lieblingsthema dieser Provinz ist die Kreuzigung samt dem Streit der Kirche und der Synagoge, Hierosolyma und Roma. Um die Wende des 9. Jahrhunderts ist die Blütezeit dieses Zweiges der christlichen Kunst im Frühmittelalter.

Aus dem reichen Schatz der karolingischen Denkmäler soll wenigstens ein Hauptwerk noch für sich betrachtet werden: der Einband am Psalter Karls des Kahlen in Paris. Auf dem Vorderdeckel ist im Anschluß an eine Miniatur eines angelsächsischen Psalters ein Psalmwort, wahrscheinlich Psalm 52 illustriert. Meisterlich sind die verschiedenen Textvorstellungen zu einer Komposition zusammengefaßt; die Wirkung ist ergreifend. Oben thront der Erlöser mit seinen

Engeln und Heiligen. Darunter hält ein Engel schützend die bedrängte Seele. Reißende Löwen und gewaffnete Feinde bedrohen sie, aber zwei Engel mit Fahnen, die „Güte“ und die „Treue“ behüten sie. Unten stürzen die Widersacher in die selbstgegrabene Grube. — Auf dem Rückdeckel ist in derselben genialen Weise zu Psalm 51 nach 2 Sam. 12 Nathans Rede (Abb. 157) verbildlicht. — Fürwahr ein Höhepunkt christlicher und germanischer Kunst!

Die vornehmste deutsche Schule der Schnitzerei im Dienst des sächsischen Kaiserhauses ist unmittelbar von jener lotharingischen abhängig. Ihre Hauptwerke stehen in Beziehung zu den Gliedern dieses Hauses, vom ersten bis hinaus zum zweiten Heinrich, und so darf man auch deren Stammland Niedersachsen als die Heimat dieser Schule rühmen.

Zwei Reliquienkästchen im Zitter der Stiftskirche zu Quedlinburg werden von der Überlieferung glaubhaft auf Heinrich I. und Otto I. zurückgeführt. Beiden reihen sich durch Stilverwandtschaft andere an. Ein Widmungsrelief Ottos I. (in der Sammlung Trivulzi zu Mailand) ist inschriftlich bezeichnet.

Dem ausgezeichneten Künstler der Kreuzigung und Auferstehung im Museum von Liverpool können mit Sicherheit noch weitere Werke zugeschrieben werden. Die Vermählung Ottos II. mit Theophanu sehen wir auf einer byzantinischen Platte (im Cluny-Museum zu Paris) dargestellt. Daß mit Theophanu byzantinische Kunstwerke nach Deutschland gekommen sind, ist gewiß. Echt deutsch ist aber das Kreuzigungsrelief am Evangeliar Theophanus und Ottos III. von Echternach in Gotha. Wir haben ferner die Situla von der Krönung Ottos II. in Mailand, die andere von da, welche nur auf Otto III. bezogen werden kann, und die zu Aachen, welche mit dem Namen desselben bezeichnet ist; alles deutsche Arbeiten.

Abb. 158. Gallus und der Bär. Vom Diptychon des Tutilo. St. Gallen.

Aus dem Rheinland mangeln die datierbaren Werke bis auf den Buchdeckel der Äbtissin Theophanu (1039) in Essen, dessen Münsterschatz übrigens wie der von Quedlinburg, Aachen, Mailand (S. Ambrogio) und Bamberg (München) mehrere Werke bewahrt, deren Herkunft vom sächsischen Kaiserhaus unverkennbar ist. Westwood hat in den englischen und deutschen Museen noch etliche andere anonyme Künstlerpersönlichkeiten oder Schulen nach ihrem Werk herausgestellt. Da sie in den Sammlungen von Köln und Darmstadt vertreten sind, mag man sie dem Rheinland zuweisen. Das sogen. Adventsdiptychon in Darmstadt mit der Herrlichkeit des Herrn und Jesaias und ein verwandtes mit Moses Gesetzempfang und Thomas' Unglauben sind durch ihr unbeholfenes Pathos interessant. Sonst scheint am Rhein mehr eine langweilig-saubere Arbeit heimisch, die den hieratischen und schematischen, gewöhnlich romanisch genannten Stil des zweiten Jahrtausends anbahnt. In Oberdeutschland ist das berühmte Diptychon des Tutilo († 911) in St. Gallen das Erstlingswerk (Abb. 158). Proben der späteren Entwicklung sind die Deckelplatten an dem Evangeliar des Bischofs Ellenhard von Freising in München und der Tragaltar der Markgräfin Suonehild († 1075) in Melk.

Im 12. Jahrhundert ist der ganze Kunstzweig in Deutschland fast ausgestorben.

Auch das ferne Spanien hat im 10. Jahrhundert zu Silos, wo eine bedeutende Schreibstube bestand, seine Werkstätte für Elfenbeinschnitzerei. Sie fußt auf altchristlicher, westgotischer Überlieferung, schließt aber auch maurische Motive nicht aus.

Auf allen Gebieten der Kunst fanden wir Deutschland führend wie nie wieder. Deutscher Abkunft ist die romanische Kunst, die in jenem „dunklen“ Jahrhundert entsprungen ist. Daß die romanische Kunst international wurde, ist wiederum das Verdienst des Benediktinerordens, dessen Schulen unsern heutigen Universitäten und Akademien entsprachen und in regstem Verkehr untereinander standen. Aus Reichenau, St. Maximin zu Trier und St. Emmeram zu Regensburg sind die Leuchten der deutschen Kirche und der deutsch-romanischen Kunst hervorgegangen.

Dritter Abschnitt.

Die romanische Kunst.

A. Der romanische Kirchenbau.

Wie die romanischen Sprachen sich zur lateinischen verhalten, so die Baukunst des 11. und 12. Jahrhunderts zur altchristlichen und deren Renaissance, der karolingischen. Der Zerfall des Karolingerreichs hat die Entwicklung nationaler Kulturen wieder freigegeben. So viele Mundarten, so viele Bauweisen in der romanischen Periode. Die neuen mittelalterlichen Raumgedanken hat die Zeit der Karolinger und Ottonen gestaltet, nun gilt es, einen volkstümlichen Formenschatz auszuprägen. Er ist bei den Romanen romanischer als bei den Germanen, ebenso gemischt wie ihre Kultur. Im Schoß dieser Kultur liegt beides, hier die nordische Gotik, dort die südländische Renaissance, und schon beginnt die Kunstentwicklung in diesen beiden Richtungen auseinander zu gehen. Sie wird in der letzteren nur zeitweilig aufgehalten werden durch die Vorherrschaft des französischen Geistes im 13. und 14. Jahrhundert. Bis zur Wendezeit des Mittelalters, dem 12. Jahrhundert, ist das christliche Altertum in allem Kirchlichen maßgebend, dann erblassen die Überlieferungen, und eine Reaktion des Volkstümlichen gegen das Lateinische beginnt. Längst hatte sich das Volkstümliche an den untergeordneten Stellen eingenistet, wofür die Kirche keine Vorschriften hatte. In den Kreuzzügen erstarken die nationalen Kulturen vollends.

Die romanische Flachdeckbasilika erscheint im Verhältnis zur lateinischen nicht nur als eine Abart, gemäß den veränderten Bedingungen des Bodens, sondern sie bedeutet wirklich einen Fortschritt der Baukunst in der Richtung auf organische Durchbildung, wie sie schon in der oströmischen Architektur eingeschlagen war. Die karolingische Zeit hat das Raumschema durchgebildet, die romanische Periode entwickelt das Gesetz des rhythmischen Gliederbaues nach Motiven aus der Zentralarchitektur. An Stelle der klassischen gleichförmigen Reihe tritt die romantische der Gruppenfolge, die Einheit im Wechsel, die Wiederholung des Gegensatzes. Und im Gegensatz zu der akademisch-analytischen Kompositionsweise der karolingischen Klosterarchitekten macht sich mehr und mehr die volkstümlich-synthetische der Laienbaumeister geltend, das Prinzip der Zweckmäßigkeit statt dem der Regelmäßigkeit. Daher die malerische, „romantische" Wirkung der hochmittelalterlichen Bauten, das Individuelle, Ausdrucksvolle, das ihnen eigen ist, und die unendliche Mannigfaltigkeit der romanischen Architektur. Es ist ein abgeleiteter Stil und doch ein naiver. Den Grundsatz, von innen heraus zu bauen, das Bedürfnis, niemals zu verhüllen, hat der romanische Baukünstler mit dem byzantinischen gemein. Was er vor ihm voraus hat, ist die Phantasie, die frische Gestaltungskraft, die ihn befähigt, das Bedürfnis sinnig zu erfüllen. Darum ist der Außen-

bau bei ihm nicht bloß Kehrseite, sondern Ausdruck des Inneren; die architektonische Wahrheit erscheint nicht nackt und bloß, sondern in künstlerischem Gewand. Das ist die Poesie der romanischen Baukunst.

Was zunächst dem Nutzen dienen muß, wächst wie von selbst zum Sinnbild aus: die Verhältnisse und Einteilungen des Raumes, die Beleuchtung, die Portale, Türme und Gewölbe. Es ist nicht anders mit dem Zug nach oben, den die romanische Kirchenbaukunst anbahnt, die gotische bis zum Umschlag steigert. Welch ein Kontrast zur altkirchlichen Basilika! Welch ein neues Leben in den Steinen! Ihr Aufstreben und Sichneigen, ihr Ineinandergreifen im rhythmischen Reigen, das ist Symbolik, doch nicht religiös-mystische, sondern statische, Funktionssymbolik. Es sind die im Bauwerk wirksamen Kräfte verkörpert. Die Werkform selbst ist zur Schmuckform geworden.

I. Romanische Basiliken mit Holzdecke.

1. Allgemeines.

Die Wandlungen, welche der Typus der holzgedeckten Basilika in der hochromanischen Periode erfährt, gehen in den verschiedenen Ländern mannigfaltig auseinander wie die Mundarten, doch nicht so weit, daß nicht gemeinsame Hauptzüge hervorgehoben werden könnten. Im Plan kehrt der Basilikabau von den komplizierten Anordnungen der Karolingerzeit mehrfach zum altkirchlichen Schema zurück aus rituellen Gründen. Die Reform des Benediktiner Mönchtums in den Kongregationen von Cluny und Hirsau und im Orden von Citeaux macht sich hierin geltend. Es handelt sich dabei vornehmlich um die Anlage der Eingangs- und Chorpartien.

So wird zunächst der Gegenchor wieder verdrängt durch eine Vorhalle, die sich liturgisch immerhin mit dem Narthex der Griechen vergleichen läßt. Bei den Cluniazenser Benediktinern heißt sie gewöhnlich Galiläa (der Heiden). Mit der Vorhalle ist meist ein Turm oder — namentlich bei den Benediktinern ein Turmpaar verbunden. Manchmal hat sie ein oberes Geschoß mit einem Altar. Darin sind zwei karolingische Einrichtungen erhalten: die Westempore und der Gegenchor. Die Vorhalle verschlingt meist auch den Vorhof. Es giebt ja keine Katechumenen mehr, und die Bußdisziplin ist (unter dem Einfluß des germanischen Wergeldrechts) eine andere geworden. Doch bleibt oft wenigstens ein Flügel vom Atrium vor dem Eingang übrig, oder ein Vordach auf Arkaden. Ihm bleibt der Name Atrium oder Paradies. An Cluniazenserkirchen soll das Atrium dem Laienvolk als Standort dienen während der Prozession der Mönche in der Galiläa. So besagt das Baustatut von Farfa, wo das Atrium vor oder zwischen (subter) den Türmen gedacht ist; die Türme selber an der Eingangsseite der Galiläa.

Für den hochromanischen Kirchengrundriß bleibt die karolingische Kreuzform das Normale. Die Vierung wird gern durch eine Kuppel oder einen Söller, einen Turm hervorgehoben. Dem ganzen Romanismus schwebt die Aufgabe vor, den Langbau der Laienkirche mit dem Zentralbau zu verbinden, der dem Allerheiligsten so wohl entspricht. Diese Verbindung thut zugleich dem auf Gruppenbildung gerichteten Zug des Mittelalters ein Genüge.

Doch erhält sich neben der römisch-fränkischen Kreuzbasilika in allen Ländern auch der alte syrisch-griechische Typus mit den drei Abschlußnischen an den Schiffen, die durch kein Querhaus unterbrochen sind. Die Seitenapsiden dienen allerdings, nachdem der Oblationsritus abgekommen, nicht mehr als Pastophorien, sondern als Kapellen mit eigenem Altar.

Monte Cassino hatte vor den Apsiden eine Art von Querschiff, einen durchgehenden, durch eine Chorwand oder Säulenstellung vom Schiff abgeschlossenen Vorraum, dem griechischen Altarhaus entsprechend. An den Tochterkirchen ist dieser Chorraum gern überwölbt, womöglich mit einer Kuppel gekrönt. Die cluniazensische Choranlage verbindet den Kreuzplan mit dem cassinensischen: die Seitenschiffe setzen sich als Nebenchöre jenseits des Querschiffs fort.

Wo Kreuzarme vortreten, sind sie in der Regel mit Altarapsiden gegen Osten ausgestattet.

Es ist zu beachten, daß sie in alter Zeit doch nur als Nebenkapellen eingerichtet sind, durch Chorschranken, förmliche Wände vom Chorraum in der Vierung abgeschnitten. Als Nebenräume erscheinen sie vollends da, wo die Krypta als Hochchor in die Vierung vorragt. Dreischiffige Anlage des Querhauses ist eine großartige Neuerung des hochromanischen Kirchenbaues, die sowohl in Italien (Pisa) als in Frankreich (St. Remy zu Reims) und England (Ely) auftritt. — In Cluny zuerst ist das Querschiff verdoppelt, so daß der Plan die Form des byzantinischen Kreuzes hat. Unter der Vierung des östlichen Querschiffs stand der Hochaltar, unter der vorderen der Kreuzaltar.

Die reich entwickelte Anlage eines Rundchors mit Umgang und ausstrahlenden Kapellen geht wohl auf das Martinsmünster zu Tours zurück. Sie ist typisch für die großen Wallfahrtskirchen von Frankreich und Spanien (Abb. 159). Strichweise, in der Lombardei und im Umkreis von Tournai und Köln erscheint anstatt der Kreuzform das Apsidenkleeblatt mit Umgang. Plattgeschlossene Chöre kommen vornehmlich in solchen Ländern vor, wo der Holzbau nachwirkt, und da, wo man auf Einfachheit, insbesondere bei der Überdachung, ausgeht.

Abb. 159. Choransicht des Münsters S. Sernin in Toulouse.

Den Krypten hat im hochromanischen Zeitraum die Stunde eigentlich schon geschlagen. Wenigstens verzichten die führenden Genossenschaften, die Cluniazenser und Hirsauer und nachher die Cisterzienser, schon in der Regel auf dieselben, und mit der romanischen Bauweise verschwindet die Krypta aus dem Kirchenbau. Es war üblich geworden, die Leichname der Heiligen am Altar auszusetzen. Nichtsdestoweniger erfährt diese karolingische Bauform erst jetzt ihre stattlichste Ausprägung. Die hochromanische Krypta ist ein Unterchor in Form einer Kellerhalle. In manchen Fällen dehnt sie sich als Unterkirche über den ganzen Flächenraum des Oberbaues und enthält einen Wald von Säulen (Trani, Gurk).

Türme werden nicht nur am Eingang und auf der Vierung, sondern auch an den Flanken, in den Winkeln und an den Ecken des Querschiffs angeordnet. Ihre Zahl steigt bis auf sieben, ja auf neun. Eine logische, aber radikale Vereinfachung ist die in manchen Gegenden Deutschlands übliche Anlage eines einzigen Turmes an der Ostseite des Schiffs über dem Chor. Die altertümliche Anlage eines isolierten Turms ist in Italien üblich und in Süddeutschland zu treffen.

Was den Querschnitt betrifft, so wächst mehr und mehr die Höhe im Verhältnis zu der Breite, vorzüglich im Mittelschiff, und dies namentlich in den Nordländern. Im Aufbau hat die Säulenreihe das Erbrecht, erfährt aber im Norden eine Umbildung ins Gedrungene, entsprechend den dicken Bruchsteinmauern. Der Pfeilerbau, der zunächst der Sparsamkeit oder dem Mangel an Säulenmaterial sein Dasein verdankt,

verbreitet sich dank seinen konstruktiven Vorteilen. Der Stützenwechsel steht von Hause aus, vom Zentralbau her, im Zusammenhang mit der Anlage von Emporen und Gewölben. Er wird aber auch für sich allein, aus reinem Wohlgefallen an der rhythmischen Erscheinung, beim Holzdeckenbau beibehalten, namentlich in Sachsen. Vorzüglich steht er mit dem sogen. gebundenen Grundrißsystem im Einklang. Eins wie das andere fördert die perspektivische Durchbildung des Innenbaues.

Seitenschiffemporen kommen im 11. Jahrhundert vorzüglich in solchen Gegenden vor, wo altbyzantinische Vorbilder nachwirken wie in Unteritalien, oder wo man zu wölben versteht wie in der Lombardei und am Rhein. Die Beleuchtung wird im hochromanischen Zeitraum allgemein eine mattere als im christlichen Altertum. Not und Vorsicht mögen zunächst die Ursache gewesen sein. Die Verglasung wurde doch wohl erst im zweiten Jahrtausend allgemein, und man wollte die Mauern nicht zu sehr durchbrechen. Doch hat man den Einfall des Lichtes zu vermehren gesucht dadurch, daß die Fenstergewände sich sowohl nach innen als nach außen schräg erweitern. Immerhin entsprach das Dämmerlicht im Gotteshaus der religiösen Stimmung, die um die Wende des Jahrtausends die christliche Welt ergriffen hatte.

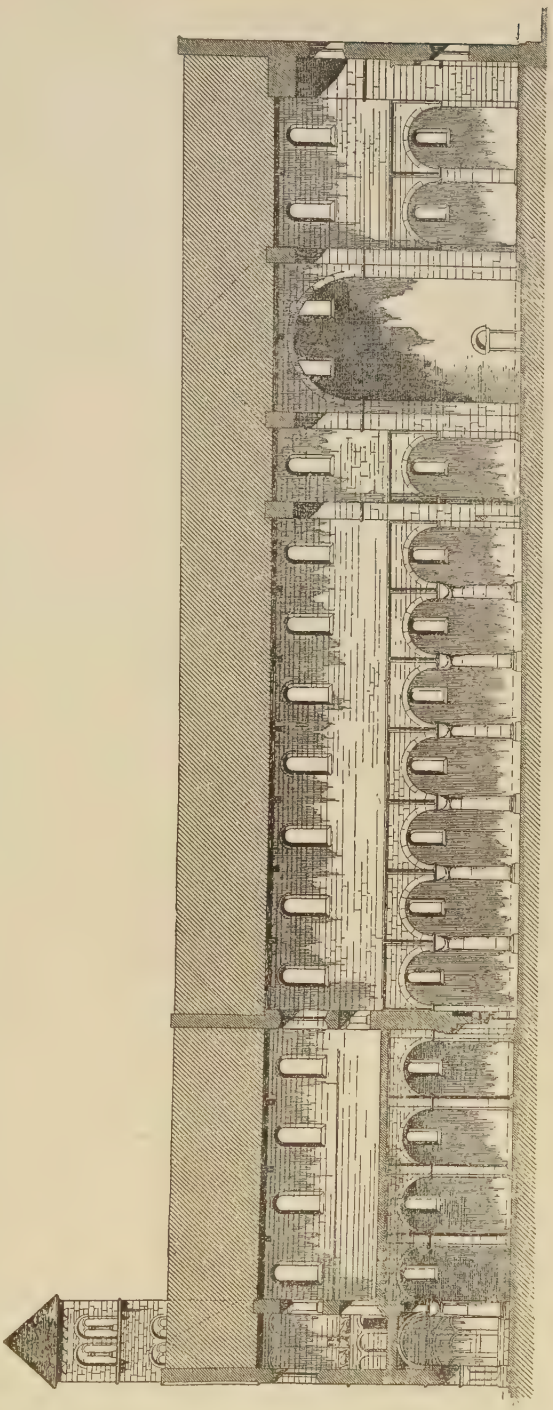


Abb. 160. Peter- und Paulskirche zu Hirsau. Ideale Rekonstruktion.

Die Felderdecken werden selten; man begnügt sich mit flachverschaltem und bemaltem Plafond oder auch mit innen unverschaltem, „offenem" Dachstuhl; letzteres im Süden, auch in der Normandie und in England häufiger, dort als Hänge-, hier als Sprengwerk gezimmert. Die Gliederung der Innenwände beschränkt sich meist auf

Stockwerks-Gesimse. Im übrigen ist die Belebung der Flächen der Malerei überlassen. Die romanische Kirchenmalerei ist Notersatz für die altkirchliche Ausstattung in edlem Material. Sie überzieht daher auch die konstruktiven Glieder, das Holzwerk des Daches und die Einrichtungsgegenstände, ahmt bald Marmor nach, bald Mosaik oder Teppiche. Sie hebt die Glieder farbig hervor, wo es plastisch nicht geschehen ist, und läßt womöglich kein Fleckchen bloß, ein Ausputz im Vollsinn des Worts. Dazu kam die Buntheit der Fußböden, die in der hochromanischen Periode auch schon aus Fließen statt in Steinmosaik hergestellt wurden, und der Fensterverglasung. Durch den Verlust des Farbenkleides mit seiner warmen, heiteren Leuchtkraft sind heutzutage die meisten romanischen Innenräume entstellt. Der Eindruck, den die romanischen Basiliken im Innern machen (Abb. 160), ist der eines wohlgeordneten, festgeschlossenen und klargegliederten Ganzen, strenger und ernster als der antike Kirchensaal, manchmal geradezu trübselig und unheimlich. Dazu tragen auf deutschem und auf rein keltischem Boden die schweren Formen der Säulen und Pfeiler mit den starren oder wildphantastischen Knäufen bei. In strengem Takt bewegen sich die Schwingungen der plumpen Arkaden nach dem Fluchtpunkt hin. In imposanten Bögen öffnet sich die Vierung auf das Allerheiligste, welches, vom Lichtglanz umflossen, hoch hereinragt als ein Mysterium. Hier diente die düstere Schar der Mönche und das dumpfgläubige Volk der Unfreien seinem Gott mit Furcht und Zittern, mit Werkheiligkeit und Weltflucht. Und hier ist die Begeisterung der Kreuzfahrer entflammt.

Auch am Äußeren empfindet man vor allem die strenge Unterordnung und die klare, schlichte Ausprägung der Teile, die doch die Geheimnisse des Innern nicht preisgiebt. Die architektonische Wirkung beruht auf der Anordnung der einfachen Massen, nicht wie bei den Römern auf einem Scheingerüst, nicht wie in der Gotik auf dem Aufwand konstruktiver Mittel. Türme und Kuppeldächer gestatten noch genug Mannigfaltigkeit. Ob ein Turmpaar den Eingang bewacht oder ein Thorturm sich trotzig mitten vor die Stirnwand stellt, ob ein Vierungsturm allein den Herzpunkt hervorhebt und zugleich der Altarstätte ein stimmungsvolles Oberlicht zuführt, oder ob eine Gruppe von Spitzen das Allerheiligste umkränzt, immer ist es eine bedeutsame Erscheinung. Der Vierungsturm, in der Frühzeit kurz und gedrungen und dem Unterbau gemäß vierseitig, vierschrötig, nimmt später, da er mit Vorliebe als Kuppel eingewölbt wird, die dazu passende Rund- oder Polygongestalt an, die zugleich seiner Bedeutung inmitten der ausstrahlenden Chorteile entspricht (Abb. 161).

Die Flankentürme erscheinen nicht mehr bloß an den Kirchenrumpf angelehnt, sondern ihm eingegliedert. Darum vertauschen sie auch die antike, zierliche Rundform eines Wendelsteins mit der anspruchsvolleren vierseitigen. Sie sind nach oben immer mehr durch Licht- und Schallöffnungen erleichtert. In Gallien und Aquitanien ist auch wohl das oberste Geschoß schlank ins Rund oder Achteck umgesetzt, wahrscheinlich nach dem Vorbild römischer Grabtürme. Die Dachpyramiden, oft aus Stein gemauert, werden erst im Übergang zur Gotik steil. Am Rhein erscheint früh die anmutige achtseitige Pyramidenbildung über vier Giebeln. In der Normandie wird Schindeldeckung nachgeahmt. Was zunächst dem Bedürfnis, ja der harten Not entsprungen war, der Wartturm bei der Kirche, oder das Treppengehäus, das ist zum stattlichen und sinnigen Wahrzeichen geworden. Insbesondere im Vierungskuppelturm mit seinen Begleitern gefällt sich der malerische, gruppenbildende Bausinn der hochromanischen Periode. Es ist ein Stück Zentralbau, aber äußerlich viel wirkungsvoller als der byzantinische. In den Türmen sprudelt gleichsam überschüssige Kraft und Masse in die Höhe. Sie bezeugen, daß die Bauenden sich nicht genug thun können zur Ehre Gottes. Alle Kompositionen übertrifft die französische Verbindung des Zentralturms mit dem abgestuften Choraufbau samt Umgang und Kapellenkranz. Wenn zum Zentralturm noch wie im dritten Bau von Cluny zwei Stirntürme sich gesellen, so ist eine Gruppe gewonnen, welche die liturgische Bedeutung eines Münsters vollständig ausspricht. Die Campanilen Roms sind anmutig gegliedert mit niederen Arkadengeschossen.

Zur Verzierung der äußeren Wandflächen hat die romanische Baukunst mehr Mittel als die spätere. Die Mauer kann, da es gilt, die im Bau enthaltenen Form-

gedanken spielend ausklingen zu lassen, entweder als raumschließende Wand oder als tragendes Gerüst behandelt werden. In ersterer Hinsicht wird sie flächenhaft belebt, gemustert, sei's in Linien, sei's in Farben. In letzterer Hinsicht wird sie plastisch gegliedert, in tragende, lastende, füllende Teile gesondert. Die Flächenmusterung geschieht durch die Fugen des Verbands (Quader-, Netz-, Fischgräten-Verband), Wechsel von verschiedenfarbigem Stein, Verputz oder Einlagen. Der Schichtenwechsel ist in Italien heimisch, der Netzverband und das übrige in Frankreich.

Von den Römern her ist am Rhein in frühromanischer Zeit eine eigentümliche Verzierung der Einfassungsquadern üblich (Randbeschlag und Schraffierung der Spiegelfläche mittelst des Spitzeisens).

Der plastischen Gliederung der Mauern dienen vornehmlich die Sockel, Wandvorlagen (Pilaster, Lisenen), Bögen und Gesimse, außerdem die Pforten und Fenster.

Abb. 161. Münster von Cluny. Ideale Rekonstruktion.

Diese Gliederung ist mehr im Sinne der an den Riegelbau in Holz gewöhnten Germanen; sie ist auch das zukunftsreiche Element, das in der Gotik vollends reift. Die Gesimsverzierungen, vorzüglich unter den Dachtraufen, gehen teils auf den altchristlichen Ziegelbau zurück (Bogenfries, Stromschicht), teils auf den Holzbau (Rollenschicht). Die deutschen Stämme bevorzugen ebenso bestimmt den Bogenfries als die gallischen die Konsolenreihe.

Die Stirnseite der Basilika war in der christlichen Antike nicht besonders ausgebildet mit Ausnahme von Syrien. Die Seitenwände waren dort oft ganz vernachlässigt. Der hochromanische Kirchenbau bringt grundsätzlich auch das Äußere zur Geltung, und zwar auf allen freien Seiten, aber der Fortfall des Vorhofs kommt der Front der Basilika zu gut. Die architektonische Durchbildung der Fassade, worin die Italiener, Provençalen und Burgunder den größten Glanz und besten Geschmack entfalten, hat die Schiffe und Geschosse, Giebel und Halbgiebel, Thüren und Fenster hervorzuheben und untereinander in Einklang zu bringen. In Deutschland bemüht man sich zuerst, die Türme in die Komposition hereinzuziehen, wie es einst in Syrien schon angebahnt worden war. Am wenigsten gelingt es noch in Niedersachsen, wo die Fronttürme auf einen plumpen Querbau des Westwerks auf-

gesetzt sind. Die schönsten Lösungen haben Burgund und danach die Normandie aufzuweisen. Da erheben sich die Türme schon von Grund auf in selbständiger Gliederung und zwischen ihnen tritt die Stirn des Mittelschiffs hervor: das Urbild der gotischen Kathedralfassade. Ein Einzelturm wirkt insofern immer ungünstig, als er die Stirn des Schiffs verdeckt oder doch zurückdrängt. Am besten fügt ein solcher sich in ein Westwerk mit querlaufender Firstlinie, wie es im Rheinland vorkommt.

Mehr als im Inneren macht sich der Fortschritt der Zeit am Äußeren der romanischen Flachdeckbasilika geltend. In der Frühzeit zeigt sie breithingelagerte Massen ohne beträchtliche Erhebungen, denn auch die Türme steigen, mit Ausnahme etwa der westlichen, nicht viel über die Dachfirste des Schiffs hinaus, flache Dächer (Giebelwinkel nicht unter 90°), dicke, wenig durchbrochene Mauern. Der Umschwung zu den spätromanischen Hochbauten mag etwa dem vom römischen Kastell zur mittelalterlichen Burg gleichkommen. Auch das Münster der Feudalzeit ist mehr oder weniger eine Burg.

In der Behandlung der Einzelglieder zeigt sich das gemischte Wesen des sogen. romanischen Stils. Die Säule paßt sich allen Umständen an, befreit von dem klassischen Gesetz der Proportion. Sie wird gedrungen, wo sie schwer zu tragen hat, zierlich, wo sie nur als Teilungspfosten dient, und streckt sich mit unverjüngtem Schaft, wo sie angelehnt ist als Wandglied. Sie löst sich mehr und mehr aus dem Verband der Reihe und wird als Einzelglied behandelt. Sie verwächst deutlicher mit dem Boden (durch Eckbossen an der Basis) und enger mit den Bögen, die sie trägt (durch neue Knaufbildungen). Eine fröhliche Willkür zieht in die Architektur-Plastik ein. Ziersäulen werden paarweise gekoppelt und miteinander verschlungen oder verknotet wie Taue. Neu, germanisch ist der Grundsatz der Abwechslung im Bauornament wie im Füllungsornament der Grabaltertümer aus der Stammeszeit. Jeder Säulenknauf, oft jede Seite eines und desselben wird wieder anders dekoriert. Nur die Gegenstücke stimmen überein, der symmetrischen Perspektive nach dem Altar zulieb. Der Säulenschaft wird nach spätantikem Muster ungefurcht gelassen, die Bemalung muß die Schönheiten des edlen Buntsteins ersetzen. Ziersäulen werden auch wohl plastisch in der Art des Kerbschnitts in Holz genustert mit Schuppen, Blättern, Netzwerk. Man begnügt sich auch mit schlichten aufgemauerten Rundpfeilern, die nur ein Gesims tragen statt des Kapitells, so namentlich in den westlichen Ländern. Die markanteste Erscheinung ist die deutsche Würfelknaufsäule. Sie kehrt wieder in der Lombardei und in England, hier mit spielenden Variationen.

Der Pfeiler ist in der Frühzeit als ein Stück Wandmauer aufgefaßt und darum meist einseitig behandelt, nämlich mit länglichem Grundriß und mit Gesimsen nur an den Bogenseiten ausgestattet. Mehrmals haben römische Wasserleitungsbögen als Vorbilder gedient. Die Reifezeit behandelt den Pfeiler als selbständigeres Glied, gestaltet ihn gleichseitig, mit ringsumlaufendem Kämpfer- und wohl auch Fußgesims, und schließlich rund oder als Bündel. Die senkrechte Gliederung des Pfeilers ist in der Holzdeckenbasilika rein dekorativ und offenbar dem Holzbau abgesehen: Abschrägung oder Auskehlung der Kanten oder auch Abrundung derselben zu feinen Falzsäulen. Doch kommen auch angelehnte Halbsäulen nach Mustern von Gewölbebauten vor.

Unter Fenstern wären streng genommen nur verglaste Öffnungen zu verstehen. Sie sind jetzt zur Vermehrung des Lichteinfalls und Ableitung des Regenwassers abgeschrägt nach außen und nach innen. Die Gewände werden in der Reifezeit des Stils ebenso wie bei den Portalen mannigfach gegliedert. Die Rahmenglieder treten in den deutschen Schulen meist hinter die Wandfläche zurück: doch schon in Gallien sieht man überall die Archivolten und Gesimse aus der Spätantike. Die unverglasten

Öffnungen, wie sie an bedeckten Gängen und an Türmen vorkommen, sind dagegen immer senkrecht in die Mauer eingeschnitten. Sie werden gern zu Gruppen vereinigt mit feinen, oft paarweis „gekoppelten" Zwischensäulchen, die zu den tiefen, schweren Mauerleibungen einen malerischen Gegensatz abgeben. Rundfenster sind vornehmlich in den Giebelwänden beliebt. Sie werden mit durchlöcherten Steinplatten oder steinernen Speichen ausgesetzt und sinnig etwa als Glücksräder oder Rosen ausgestaltet.

Die Pforten, welche in der antiken Kirchenbasilika meist durch Portiken verdeckt waren, erlangen in der reif-romanischen eine wirkungs- und bedeutungsvolle Ausstattung. Die Dicke der Mauern hat zunächst dazu genötigt, die Gewände gegen außen zu erweitern in Absätzen. Sodann wurden Säulen in die Mauerecken eingestellt, gleichsam Rundstämme, mit eckigen Balken wechselnd, und diese ganze Gliederung am Entlastungsbogen fortgeführt, nur meist durch ein Kämpfergesims unterbrochen. So herrscht an Thüren wie an Fenstern ausschließlich der Rundbogenbau. Das Bogenfeld wird durch eine Platte ausgefüllt, die in Relief oder nur in Farben ein Bild oder Zeichen zeigt. Ungesucht stellt ein so geschmücktes Portal ein verkürztes Abbild des inneren Kirchenschiffs dar, einladend für die Vorübergehenden. Ein Giebeldach mit oder ohne Säulen umfaßt oft das Portal. Eine Verirrung, die auf den gotischen Baustil übergeht, kommt zuerst — wie der hochromanische Portalschmuck überhaupt — in Frankreich auf: die Einstellung von karyatidenartigen Standbildern von Heiligen in die Gewände an Stelle der Säulen.

Das Bauornament, dessen Ausbildung übrigens der letzten Zeit des Stils angehört, ist vornehmlich teppichartig, vielleicht in der Wandbemalung entwickelt. Deshalb verbinden sich darin so leicht verschiedenartige Bestandteile: antikes Blattwerk, nordisches Schlingwerk und Tierfratzen. Ranken werden zu gestickten Bändern, Blattränder und -rippen umsäumen sich mit Perlenschnüren und Diamantreihen, nehmen ein metallisches Gepräge an. Aus den Stengeln oder Kelchen wachsen Tiere, und Tierköpfe verschlingen wiederum die Ranken. Schreckbilder und seltsame Ungeheuer tauchen aus dem Blattwerk auf, tummeln und bekämpfen sich. Hier waltet eine launige Phantasie, die zu dem Ernst des Bauwerks in erfrischendem Kontrast steht. Die Formen sind oft von gar unbeholfenen Händen streng stilisiert. Kein anderes Blattwerk als der überlieferte, aber arg entstellte Akanthus, keine Anlehnung an natürliche Motive. Die Behandlung wesentlich unplastisch, der Ausgründungsarbeit in Holz verwandt.

Neben diesem echt romanischen Barockornament giebt es noch ein anderes, rein germanisches, das vornehmlich bei den Normannen gepflegt wird. Seine Quelle ist der Kerbschnitt, sein Ort vornehmlich die Gesimse. Die Muster sind durchaus geradlinig, Zickzack, Schachbrett u. dergl.

Einrichtung: Der Sängerchor-Raum befindet sich in römischen und spanischen Basiliken noch nach alter Weise getrennt vom Altarraum im Schiff. Sonst ist er in der Regel zu dem letzteren hinzugezogen und vom Laienschiff durch eine Wand mit Pforten, dem griechischen Templon entsprechend, abgeschlossen, wobei er freilich weit ins Schiff vorgreifen kann in Klosterkirchen. Mit den beiden Lesekanzeln wird die Wand vereinigt zum Lettner (Lectorium). In Stiftskirchen, wo eine Krypta einen hohen Chor trägt, ist die Lettnerwand auch wohl als Vorderwand der Krypta angelegt. Die Lesekanzeln sind dann ebenen Schritts vom Chor aus zu betreten und der Klerus steht hoch über dem gemeinen Volk. Die Mitte der Lettnerwand nimmt zumeist der Laien- (Pfarr-)altar zum hl. Kreuz ein, und manchmal kommt dabei die Kanzel über dem Altar zu stehen. Die Pforten und die Treppen zur Krypta hinab und zum Chor hinauf sind an die Flanken der Lettnerwand oder in die Kreuzarme verlegt. Die Chorschranken wachsen überhaupt empor zu Wänden, hinter denen die Kanoniker ungestört ihr Chorgebet verrichten können. Die Altäre sind jetzt mannigfach gestaltet. Es giebt noch heilige Tische auf Fußsäulen oder kastenförmige hohle Konfessionsaltäre mit Fensterchen in den Wänden. Die massiv aufgemauerten Altar-Cippen wiegen aber vor. Der eucharistische Tisch ist eben vollends zum Reliquiengehäus geworden. Die Heiligenleiber werden in Prachtsärgen oder Schreinen der Verehrung ausgesetzt, sei's auf dem Altar, sei's hinter ihm auf besonderem Unterbau. Dadurch wird das Altardach nach und nach verdrängt. Der Standort des Priesters ist verlegt nach vorn und demnach auch die Sitzplätze des Bischofs und der Presbyter: sie rücken in den Chorraum vor mit ihren Chorgestühlen. Mit der Aufstellung des Priesters vor dem Altar hängt es auch zusammen, daß der Mensa nun eine Rückwand (retabulum) aufgesetzt wird, die zur Aufstellung von Schaustücken, Reliquien, Gefäßen, Kreuzen dient. Auch Leuchterpaare werden jetzt auf den

Altar gestellt und Flügeltafeln (triptycha) mit Heiligenbildern, eine Nachahmung der griechischen Hagiothyriden im großen. Der Taufbrunnen wird im Norden gern in die Basilika selbst verlegt; eine Kufe aus Stein oder Metall.

Umgebung: Der Kirchhof der Pfarrkirchen diente in der Regel als Friedhof und ist wohl meist befestigt gewesen; das letztere mag seit den Einfällen der Normanen und Ungarn üblich geworden sein. Auf dem Friedhof stand etwa ein Beinhaus (Carnarium) mit Kapelle im Oberstock, dem hl. Michael oder Allen Heiligen geweiht, und eine Totenleuchte und ein Hochkreuz von Stein. Mit den Dom- und Stiftskirchen (Münster) war in der Regel ein Klosterhof verbunden (s. unten: Klöster). Der Klosterhof lag an einer Langseite oder an der Ostseite der Kirche. Wo ein Vorhof vorhanden, war an ihn gegen Westen etwa die Taufkapelle angebaut. Hohe Lage war erwünscht für alle Gebetsstätten.

2. Übersicht der Hauptdenkmäler.

Die Basilika in den verschiedenen Ländern: Mit dem Anbruch des neuen Jahrtausends geht ein unerhörter Eifer für den Kirchenbau durch die abendländische Christenheit. Nicht sowohl darum, daß überspannte Gemüter den Untergang der Welt erwartet hatten, auch nicht bloß darum, weil in den äußeren Verhältnissen nach den Einfällen der Ungarn von der einen, der Normannen von der andern Seite wieder Ruhe und Frieden eingekehrt und ein allgemeiner Aufschwung des Kulturlebens eingetreten war, sondern vor allem doch darum, weil der Sauerteig des Christentums in der germanisch-romanischen Welt seine Wirkung gethan hatte, weil die Völker etwas von der christlichen Wiedergeburt an sich erfuhren und mit aufflammender Begeisterung das Heil ergriffen, so wie es die römische Kirche bot. Das Zeitalter Gregors und Bernhards, das Zeitalter der Kreuzzüge steht vor der Thür! Der Bußeifer eines Otto III., eines hl. Adalbert hat die Erschütterung der Gemüter schon angezeigt. Cluny rüstet sich zur Aktion. Zugleich beginnen die verschiedenen Stämme: Deutsche und Lombarden, Toskaner, Provençalen, Burgunder, Normannen, Angelsachsen ihre nationale Eigenart auf dem Feld der christlichen Kunst geltend zu machen, seit der römisch-fränkische Einheitsstaat gefallen ist und die modernen Nationen aus ihren verschiedenartigen Bestandteilen zusammenwachsen.

Deutschland: Das deutsche Volk ist zunächst das führende. Auf deutschem Boden müssen wir die Erstlinge der hochromanischen Kunst suchen und in der mit Deutschland eng verbundenen Lombardei. Aus der letzteren hat nachweisbar Burgund, seit 1032 Reichsland, bauliche Anregungen empfangen, und von Burgund die Normandie, von der letzteren wieder England. In ritueller Hinsicht zunächst, dann aber auch vielfach in technischer und ästhetischer, erlangt Burgund eine Führerschaft auf dem Gebiet des Kirchenbaus dank den Reformorden, die es nacheinander hervorbringt. Und bald reißt der französische Geist die abendländische Welt auf allen Gebieten christlicher Kultur und ritterlichen Lebens in seine stolzen Bahnen.

In allen Ländern des Reichs herrscht ein wahrhaft großartiger kirchlicher Bausinn. Die allergrößten Kirchenbauwerke des Mittelalters stehen auf Grundmauern des 11. Jahrhunderts. Die Nationen wetteifern in eigentümlicher Ausprägung des Gotteshauses, der Basilika. Und kaum ist dies vollbracht, so nehmen sie wieder wetteifernd das Problem der Gewölbebasilika auf. Das 11. Jahrhundert ist die Heldenzeit des christlichen Mittelalters, und in solchen Zeiten ist die Kunst auch heroisch: einfach, groß und streng. Die Baukunst, die zuerst dem Fühlen ganzer Völker Ausdruck giebt, ragt in diesem Zeitraum und im ganzen Mittelalter hoch über alle Bildnerei.

Auf deutschem Boden entwickelt sich die Baukunst zusammenhängender und stetiger als irgendwo sonst, weil hier der nationale Zusammenschluß am weitesten gediehen ist.

Die Könige fördern durch großartige Stiftungen die Kunst. An ihnen haben die Reformorden zunächst mächtige Beschützer. Die Bischöfe sind die Hüter des Reichs- und Staatsgedankens im Gegensatz zu den Stammesfürsten und zugleich die berufenen Pfleger der Kunst. Der Kaiser-Heilige Heinrich II. und der deutsche Papst Leo IX. bezeichnen dieses goldene Zeitalter. Jetzt können die frühmittelalterlichen Baugedanken und die Errungenschaften der karolingischen Renaissance mit volkstümlich deutschen Formen zu einem Stil verwachsen. In verschiedenen Gauen ersteht gleichzeitig die deutsch-romanische Flachdeckbasilika in ihrer reifen Gestalt.

Um ihre monumentale Ausprägung haben sich die Hirsauer verdient gemacht. Bei den Sachsen findet sie die liebevollste Durchbildung im einzelnen, während die Rheinländer sich früh den Aufgaben der Überwölbung zuwenden. Unter den staufischen Kaisern erblüht die Fülle der Schmuckformen. Nach Barbarossas Tod aber verfällt die deutsche Kunst schon in Nachahmung der Franzosen.

Im Grundriß folgen die bischöflichen Dome, die zu Anfang des 11. Jahrhunderts erneuert werden, meist noch der karolingischen Doppelkreuzform mit zwei Vierungstürmen und zwei Paaren von Flankentürmen. Den anscheinend mit der Reformbewegung von Cluny zusammenhängenden Rückschlag zu Gunsten des einseitig gerichteten Langbaus kann man aber an manchen Umbauten verfolgen: die Gegenchöre werden zu Eingangshallen und Emporen eingerichtet, plattgeschlossen, auch wohl überbaut mit einem Turm. Das Querschiff wird benützt als Vorhalle mit Thüren, Treppentürmchen, Glockenstuben und Emporen. Je nachdem die Flankentürme oder der Mittelbau mit den Glockenstuben hochgeführt werden, erwächst aus dem Westwerk die niedersächsische Doppelturmfront oder die rheinisch-westfälische Einturmfront. Beide gehen über die karolingischen Westwerke auf den altkirchlichen Narther zurück unter Einwirkung römischer Thorturmbauten. Diese niedersächsischen Stirnbauten wirken plump und trotzig wie der Mantel einer Burg.

Die Klosterverbindung von Hirsau hat ihren eigenen Münstergrundriß: Ostkreuz mit plattgeschlossenem Chorarm und Nebenchören, außerdem Nebenapsiden an den Querarmen, dazu etwa ein Paar Glockentürme am Chor in den Kreuzwinkeln. An den großen Münstern dieser Kongregation wird die Galiläa zur Vorkirche in Form eines Basilikaschiffs zwischen den Türmen und der Kirche. Dann geht, wie es scheint, die Bedeutung des Atriums auf die bedeckte Vorhalle über, die sich zwischen den Türmen befindet. Es läßt sich aber zwischen Atrium und Galiläa nicht immer scheiden. Die Begriffe Hof und Halle, offener und bedeckter Raum sind im frühmittelalterlichen Bauwesen noch vielfach wie im antiken fließende Begriffe. Offene Atrien und Kreuzgänge werden später überbaut mit bedeckten Schiffen (Cluny, Hirsau). Das offene Atrium der Cluniazenserkirche scheint ursprünglich dem Muster der vatikanischen Petersbasilika mit ihren mittelalterlichen Anbauten nachgebildet. Die Ähnlichkeit ist besonders deutlich in Paray-le-Monial.

Das Schiff ist gewöhnlich langgedehnt bis zum Vierfachen der Breite des Mittelschiffs. Die Vorbauten entsprechen cluniazensischen Gewohnheiten, wie sie im Baustatut des Klosters Farfa ausgesprochen sind: zwei Türme fassen einen Zwischenbau ein, der die Vorkirche und darüber eine Empore bildet. Davor ein offenes oder bedecktes Paradies (atrium oder vestibulum). In Hirsau und Paulinzella hat die Vorkirche die Gestalt eines Basilikaschiffs, das zwischen die Türme und die eigentliche Kirche eingeschoben ist wie an den großen Cluniazensermünstern in Burgund.

Das Hauptmerkmal des deutsch-romanischen Stils ist der Würfelknauf. An sächsischen und lombardischen Bauten tritt er zuerst vereinzelt auf. Durchgeführt finden wir ihn erstmals in Hildesheim, in Bernwards Michaelsbasilika. Als klassisches Erbe war der Säulenbau, vermutlich aus den alten alemannischen Klöstern, auf die Hirsauer übergegangen und wird von ihnen verbreitet. Am Rhein und an der Donau ist von Römerzeiten her vielmehr der Pfeilerbau in Backstein und Haustein üblich. So sind die prächtigsten Dombauten dort auf Pfeiler angelegt. Der Stützenwechsel, eigentlich eine Erinnerung aus dem Zentralbau mit Emporen, ist im alten Lotharingen und im Sachsenland beliebt. Die Seitenemporen selbst kommen in der hochromanischen Flach-

deckbasilika ab. Die deutsche Flachdeckbasilika des 11. Jahrhunderts ist die Vollendung der karolingischen und zugleich eine Erneuerung der altkirchlichen von Rom.

Die Kirche des von Bernward begründeten Michaelsklosters in Hildesheim (1001—1033 erbaut, im 12. Jahrhundert überarbeitet) folgt in der Anlage den Regeln der Karolingerzeit, Doppelkreuz, Stützenwechsel. Als reif romanischer Bau erscheint sie vornehmlich in der Durchführung des Würfelknaufs, der in älteren Bauten nur vereinzelt vorgekommen war. Die ursprünglichen Säulen haben glatte Würfelknäufe, von denen die Kämpferwürfel sonderbar abstechen.*)

Die Godehartskirche gehört mehr dem 12. Jahrhundert an. Die Chorbildung ist französisch. Das Merkwürdigste an den Kirchenbauten Niedersachsens sind die Westwerke. Das früheste Beispiel eines solchen mit zwei Türmen bietet Corvey. Von den westfälischen Einturmfronten geht diejenige des Doms von Paderborn anscheinend noch auf Meinwerks Zeit zurück. Gefälliger erscheint sie noch am Dom zu Minden. Am Rhein bietet die Marienkirche auf dem Kapitol zu Köln ein frühes Beispiel. Der sächsische Kirchenbau der Folgezeit ist ausgezeichnet durch die geschmackvolle Durchbildung der Dekoration. Reiner Säulenbau weist auf Hirsauer Schule. Das Hauptwerk war der von Heinrich III. erbaute Dom zu Goslar.

Von einem gewissen Fortleben der christlichen Antike in den Rheinlanden zeugt der Dom zu Trier, ein Bau des Erzbischofs Poppo (nach 1016). Der Grundriß ist durch Verdoppelung des alten quadratischen gewonnen. Bedeutend ist die Ausbildung der Westseite als Eingangs- und Chorseite zugleich, ähnlich wie die Ostseite des Mainzer Doms. Die Kapitolkirche zu Köln (1049 geweiht) ist als epochemachender Bau zu betrachten: eine Pfeilerbasilika mit gewölbten Seitenschiffen. Im gewölbten Chorumgang Würfelsäulen. Der Ursprung des großartigen Chorplans in Kleeblattform ist nicht aufgeklärt. Folgt er den Mauern eines römischen Saals oder einem lombardischen Kirchenbau oder vielleicht gar der Geburtskirche zu Bethlehem?

Burgundischen Einfluß bekunden die Bauten Kaiser Konrads III. und seines Ratgebers Poppo, Abts von Stablo: der Dom zu Speier in seiner ursprünglichen Anlage und die heute als Ruinen berühmten Münster von Limburg a. H. und Hersfeld. Das sind Vorläufer der Hirsauer Schule, Denkmäler der ersten Einwirkung von Cluny auf Deutschland. Die Bauten dieser Schule selbst sind über ganz Deutschland ausgedehnt und auch außerhalb der Kongregation macht sich bis ins 13. Jahrhundert ihr baukünstlerischer Einfluß geltend.

Die Kongregation hat zuerst in Alemannien von Burgund her festen Boden gefaßt zu Einsiedeln in der Schweiz, Andlau im Elsaß, St. Ulrich im Schwarzwald. 1059—1071 wird in Hirsau die Aureliuskirche (Abb. 162) erbaut, cluniazensisch etwa im Frontturmpaar mit der Vorhalle dazwischen, noch nicht cluniazensisch in der Choranlage. 1066 kommen die Mönche von Einsiedeln, 1069 der baukundige Abt Wilhelm aus St. Emmeram zu Regensburg. Er ist der eigentliche Schöpfer des Instituts der bauenden Laienbrüder, die nicht nur rituelle, sondern auch technische und künstlerische Gewohnheiten hinaustragen. Die Kirche der Apostelfürsten zu Hirsau (s. Abb. 160) ist wahrscheinlich ganz nach dem Plan von Cluny errichtet worden mit dem typischen dreifachen plattgeschlossenen Chor und der basilikalen Galiläa. Sie wiederum ist im Münster von Paulinzella nachgeahmt. Neben Wilhelm hat sich ein schwäbischer Geistlicher als Baumeister ausgezeichnet und im Sinne der Hirsauer Schule gewirkt: Benno, Bischof von Osnabrück, † 1088. Er hatte in Reichenau studiert. Gebaut hat er in Speier, Goslar — als Bauintendant Heinrichs IV. — und Hildesheim. In demselben Sinn hat endlich der Schwabe Otto als Bischof von Bamberg gewirkt. — Das Hirsauer Münster ist bis auf einen Turm zerstört. Paulinzella ist Ruine. Wohlerhaltene Denkmäler der schwäbischen Schule sind die Säulenbasiliken zu Alpirsbach, Schaffhausen, Hamersleben (Augustiner Stiftskirche), Jerichow (Prämonstratenser), diese letzte in Ziegelrohbau ausgeführt. Ihnen reiht sich der Dom zu Konstanz an, die größte deutsche Säulenkirche: mit achtseitigen Würfelknäufen. Pfeilerbasiliken hirsauischer Art stehen zu Breitenau in Hessen (Ruine), Thalbürgel in Thüringen, St. Paul im Lavantthal in Kärnten. Sehr bedeutend ist der allein noch aufrechtstehende Chorbau des Münsters zu Murbach im Elsaß, mit seinem Turmpaar und erhöhten Querbau auf dem Kreuzschiff, großartig abgestuft und von tiefernster Wirkung. Die Schottenkirche zu Regensburg, im ganzen schwäbisch, erinnert mit der berühmten Portaldekoration an westfranzösische Fassaden keltischer Stammesart. Die Hirsauer Schule hat auf den Gewölbebau grundsätzlich verzichtet, obwohl sie ihn anfangs für die Seitenschiffe aufgenommen hatte; darum konnte ihr die Zukunft nicht gehören. Auch auf diesem Gebiet ist der reformierte Benediktinerorden von den neuen, radikaleren Reformorden überflügelt worden. Sein Kirchenbauideal war eben der altkirchlichen Vergangenheit entnommen.

*) Die Nonnenemporen in den Querflügeln sind wohl der mittelalterlichen Einrichtung der Peterskirche in Rom nachgeahmt. Der äußere Umgang, der sich um den Westchor und die Gruft Bernwards legt, ist vielleicht Zuthat des 16. Jahrhunderts.

Aber er hat die deutsche Münsterkirche in monumentaler Gestalt und nationalen Formen ausgeprägt. Er hat das Planschema geschaffen für alle Münsterkirchen, die Kreuzgestalt mit den Nebenchören, dem Turmpaar am Eingang oder — wie in Schwaben beliebter — am Kreuzschiff, und mit der Vorhalle samt Westempore. Die Hirsauer endlich sind es in erster Linie, die den gediegenen Quaderbau in Aufnahme gebracht haben.

Der aus der Ottonenzeit und vielleicht aus Italien überlieferte Wechsel von Säulen und Pfeilern ist im Rheinland noch vertreten in der Klosterkirche zu Echternach (1030), und zwar in sehr vollkommener Gestalt. Da ist je zwischen zwei Pfeiler eine Säule eingestellt und durch einen Überfangbogen von Pfeiler zu Pfeiler entlastet. Im Sachsenland geht der Stützenwechsel gleichfalls wohl auf die Ottonenzeit zurück. Eine Zwischensäule in Gernrode, Drübeck, Ilsenburg, Huysburg. Zwei Säulen folgen sich in den Hildesheimer Bauten seit Bernward, in Quedlinburg, Gandersheim, Bursfeld. Von Sachsen ist der Stützenwechsel bis nach Steiermark vorgedrungen.

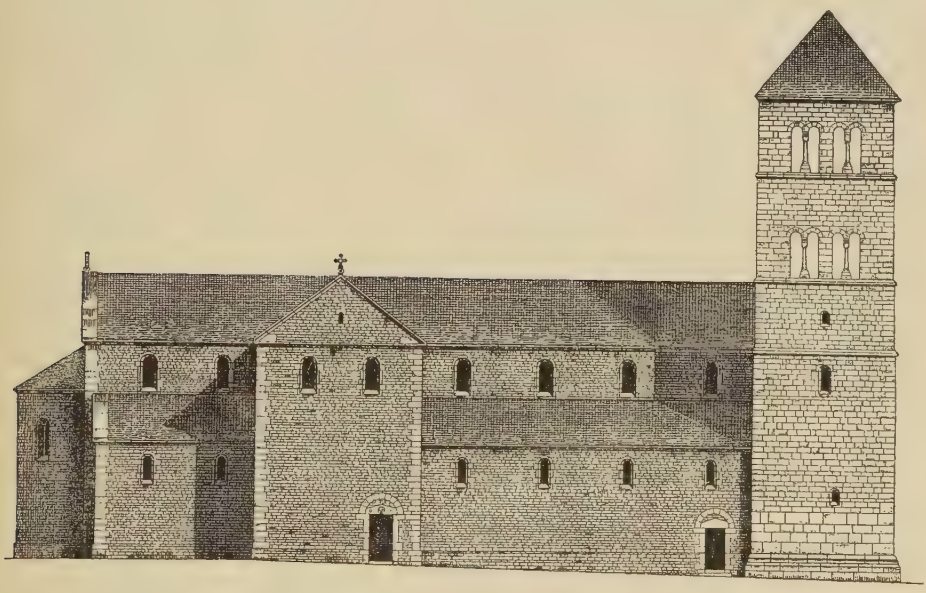


Abb. 162. Aureliuskirche zu Hirsau. (Apsis an jedem Kreuzarm hinzuzudenken.)

Der Pfeilerbau hat im Gebiet des Backsteins überall die Alleinherrschaft; er kämpft aber auch im Steinbau allenthalben mit Erfolg um die Vorherrschaft. Die für ihren Sprengel epochemachenden Dombauten des 11. Jahrhunderts zu Augsburg, Würzburg, Freising, Gurk, Bremen, Brandenburg sind als Pfeilerbauten mit Flachdecken angelegt.

Abweichungen vom normalen Grundriß, den, wie gesagt, die Hirsauer verbreitet haben, sind außer den Doppelchören die querschifflose Basilika, die nach Mustern von Ravenna, Mailand, Aquileja in Süddeutschland üblich ist; das westliche Querschiff, das nach dem Vorbild von St. Peter zu Rom und von Petershausen in Augsburg, Regensburg, Bamberg vertreten ist; der platte Chorschluß, sehr beliebt in Schwaben und Burgund; das Querschiff ohne Chorarm, in Straßburg, wohl auf altkirchlichen Grundlagen; der an das Mittelschiff mit kleiner Einziehung angefügte Chorarm, an kleineren Kirchen der Staufenzeit in Schwaben, Elsaß, Franken, oft überbaut mit dem Turm. — Auffallend sind an vielen süddeutschen Bauwerken die mehr oder weniger monströsen Mauerbilder.

Italien hat es im 11. Jahrhundert noch keineswegs zur Volkseinheit gebracht; die Langobarden sind noch nicht ganz in den Romanen aufgegangen. Mehr als sonst irgendwo wird der nationale Kunstgeist in der Entwicklung gehemmt durch die Einwirkungen fremder Eroberer: Griechen, Germanen, Sarazenen, und doch regt sich schon der anmutsvolle italienische Geschmack, vorzüglich in Toskana. Die romanische Tradition strebt überall einer Renaissance zu, aber das germanische Gefühl giebt ihr den Schimmer der Romantik. Germanische Formen kommen doch nur da auf, wo die langobardische Rasse vorwiegt, in der Poebene und vereinzelten Kolonien sonst. Der italienische Bausinn, zu allen Zeiten vorwiegend als Raumgefühl sich bethätigend, dringt auf einfache, bequeme Verhältnisse, weite, lichte Räume. Dazu kommt ein starker plastischer Sinn und eine unbefangenere Freude an gesunder Formenfülle und heiterem Leben. Ein weltlicher Zug, ein Stück Heidentum steckt den Nachkommen der Römer doch im Blute. Wenn sich der Geist der Zeit, die mittelalterliche Stimmung gegenüber der Antike, auch der christlichen, in den engeren und schlankeren Raumverhältnissen, der gedämpfteren Beleuchtung, in den düsteren Krypten und den unverhüllten, von Querbogenwänden unterstützten Dachgerüsten geltend macht, so bleibt doch weit mehr als im Norden die Horizontale vorwaltend im Aufbau, die Breite in den Verhältnissen, die flache Neigung an den Dächern. Die Einzelformen werden selbstverständlich der Antike nachgebildet. Der altchristliche Grundsatz der Abkehr von der Außenwelt ist gründlich gebrochen. Die Hauptsache ist dem Italiener die Fassade, und wäre es auch nur ein Blendwerk. Sie soll den Glanz des Innern würdig repräsentieren, darum werden oft geradezu die Grundsätze und Techniken des inneren Ausputzes auf die Außenwände übertragen. Türme sind jetzt unentbehrlich, bleiben aber im echt italienischen Kirchenbau immer besondere Nebengebäude. Was dem Nordländer die Turmgruppe, ist dem Südländer die Kuppel, die gewöhnlich auf turmartiger Trommel steht. Durch die Griechen war der Kuppelbau vornehmlich im Süden und an der Ostküste eingebürgert. Neben dem römischen Typus der Querschiffbasilika ist der syrisch-griechische mit drei Abschlußnischen und Chorplatz üblich, und dazu kommt die fränkische Kreuzform.

Die Stadt Rom nimmt an der romanischen Baubewegung kaum teil. Sie begnügt sich, ihre alten Basiliken zu erhalten, allenfalls noch einen Campanile beizufügen. Und doch blüht auch hier in der Zeit der Staufenkaiser neues Leben, freilich ohne rechte Kraft und lange Dauer. Das ist die Zierkunst der marmorarii, gewöhnlich nach der Familie der Cosmaten benannt; eine Erneuerung des alten opus tesselatum unter sarazenischer Anregung. Steinsplitter und Scheiben von zersägten Stücken aus dem Altertum nebst Glaspasten bilden Mosaiken in geometrischen Mustern zur Verzierung von Wänden und Fußböden und kirchlichem Steingerät.

Desiderius, der nachmalige Papst, hatte als Abt von Monte Cassino Bauleute aus Amalfi und der Lombardei und Mosaikarbeiter griechischer und arabischer Herkunft aus Konstantinopel und Alexandria kommen lassen. In Rom fand er nichts zu holen als Marmorfragmente.

Die Renaissance des Kirchenbaus hebt in Toskana an. Hier vollendet sich, was in Ravenna einst begonnen hatte: die einheitliche Durchbildung des Bauwerks im Gegensatz zur spätrömischen Flickarbeit und nach dem Prinzip der Bogenarchitektur. Ein vornehmes, freies Raumgefühl ist hier heimisch.

Die Säulen rücken auseinander bis zum Breitenmaß des Mittelschiffs. Und dem Geschmack der reichen Städter wollen Rohgemäuer und Verputz nicht mehr genügen. Die Wände müssen außen wie innen im Glanz weißen und bunten Marmors prangen. Die Kapitelle haben alle die Form eines Blätterkelchs, teils römisch-klassische, teils romanische. Es sind zwei verschiedene Schulen: eine pisanische, die den kühnen Sinn eines Seehandelsvolks verrät, und eine florentinische von urbaner Feinheit.

Der Dom zu Pisa (Abb. 163) ist zum Denkmal eines Siegs über die Sarazenen 1063 gegründet. Rainaldus und Busketus werden als Baumeister in einer Inschrift der Fassade angegeben. Der Plan vereinigt Zentral- und Langbau. Das Langhaus fünfschiffig, der Chor und die Kreuzarme dreischiffig mit Endapsiden. Über der Vierung eine Kuppel. Zwar ist dieser Plan das Ergebnis einer Erweiterung während des Baus. Die erste Anlage ging vielleicht nur auf ein dreischiffiges Langhaus mit ebensolchen Querflügeln, die aber jenes nicht durchbrechen sollten. An diese Unterordnung der Kreuzflügel mag ihre Überbrückung mit durchlaufenden Emporen des Langhauses erinnern. Daß die Querarme gleichfalls als Basiliken gestaltet sind, wahrt ihnen den Eindruck schlanker Höhe. Die Seitenschiffe sind unter den Emporen eingewölbt. Emporen waren in Italien von den Griechen her nicht ungewohnt. Das Verdienst des Pisaner Baumeisters, der wohl einer späteren Bauzeit angehört, ist die leichte Bildung der oberen Arkaden mit vermehrten Säulchen zwischen Pfeilern. Die Vierungskuppel mit ihrem unregelmäßigen, ovalen Fußkranz ist offenbar von zweiter Hand. Die Vierungsbögen sind nach arabischem Muster zugespitzt. Herrlich ist die Lichtführung von oben, welche die äußeren Schiffe in Dämmerung sich verlieren läßt. Vornehmlich hat aber der Außenbau Schule gemacht. Schon der Aufbau der Chorteile ist bewunderungswürdig abgestuft. Die künstlerische Glanzleistung ist die Gliederung der Wände, die nicht nur malerisch lebendig, sondern auch architektonisch aus-

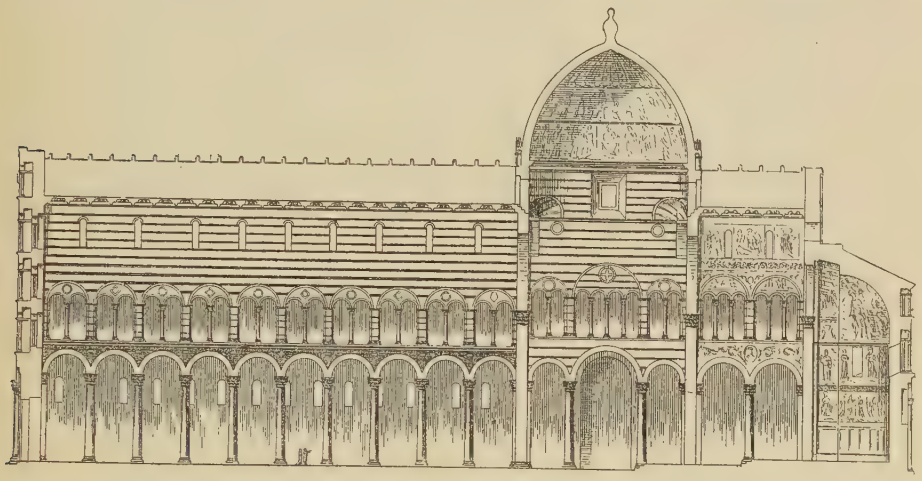


Abb. 163. Dom zu Pisa. Längsschnitt.

drucksvoll zu nennen ist. Das Mittel bilden für die tragenden Geschosse Wandsäulen mit Wandbögen oder Blendgebälken; für die oberen erleichterten ein durchsichtiges Gerüst von freistehenden Gliedern derselben Art. Das Motiv geht — im Entwurf, nicht in der Ausführung — offenbar von der Hauptapsis aus und mag lombardischer Herkunft sein. Das ganze Scheingerüst der Galerien, frei vortretend an der Stirnwand, angeblendet an den Seitenwänden, will die Geschoßeinteilung des Inneren genau durchscheinen lassen. Nur an den Halbgiebeln der Stirnwand ist die vollbefriedigende Lösung nicht gefunden. Der berühmte schiefgewordene Glockenturm, vermutlich auf die Bekrönung mit einem Kegelhelm angelegt, ist ebenso in ein vielstöckiges Gitter von Stabsäulen und Bögen eingehüllt, scheinbar aufgelöst. Der Gedanke ist vielleicht durch ein antikes Bauwerk inspiriert. Ist es in seiner spielenden Behandlung kein architektonisches Meisterstück, so doch ein malerisches Schaustück. Wilhelm von Innsbruck und Bonannus sollen von 1174 ab den Turm errichtet haben. Zum Licht- und Schattenspiel der Galerien kommt an der Basilika der Reiz der Farbe. Da wechseln die Lagerschichten in verschiedenen Steinfarben, dort sind bunte Rauten mit musivischen Rahmen eingelassen. Von den Wänden heben sich die Säulen farbig ab mit ihren Kapitellen. Die Portale haben über reichen klassischen Thüren langobardische Entlastungsbögen. In passender Umgebung freigelegen, ist der Dom der Pisaner ein Prachtbau ersten Rangs, ein mittelalterliches Weltwunder. Nicht nur in Pisa selbst, sondern auch in Lucca, Pistoja, Arezzo hat er Schule gebildet.

Florenz hat in der Bergkirche S. Miniato ein Denkmal seiner romanischen Renaissance bewahrt, das wie ein kunstgeschichtliches Wunder wirkt (Abb. 164).

Die Grundmauern rühren aus dem 11., der Hochbau aus dem 12. Jahrhundert. Ein einfacher, weiträumig eingeteilter Basilikaplan, dessen Aufbau offenbar stark an lombardische

Bauten erinnert. Hochragende Krypta, offener reichverzierter Dachstuhl auf Querbögen, welche Stützenwechsel nach sich ziehen. Dazu hellschimmernde Marmorverkleidung der Wände, Böden, Steingeräte. Alles atmet vornehm kühle Ruhe, eine Stimmung, wie sie die Italiener heute noch ihren Friedhöfen zu geben wissen. Die Fassade ist im Geist des Altertums entworfen und in römischen Formen ausgeführt. „Fast rührend ist der Ernst, womit die Spuren eines in den Trümmern der Vergangenheit erkannten hohen Ideals befolgt sind" (Burckhardt). Die blinden Arkaden des Erdgeschosses sind weiter als diejenigen am Dom von Pisa und die Verhältnisse somit breiter, gelassener. Die wagrechten Linien überwiegen, und die senkrechte Gliederung, namentlich die Anordnung der drei Thüren, folgt nicht sowohl dem romanischen Gesetz der abwechselnden Gruppenbildung, als dem klassischen der gleichförmigen Reihung. So weit geht die Vorherrschaft der wagrechten Einteilung über die senkrechte, daß die Teilungslinien der beiden

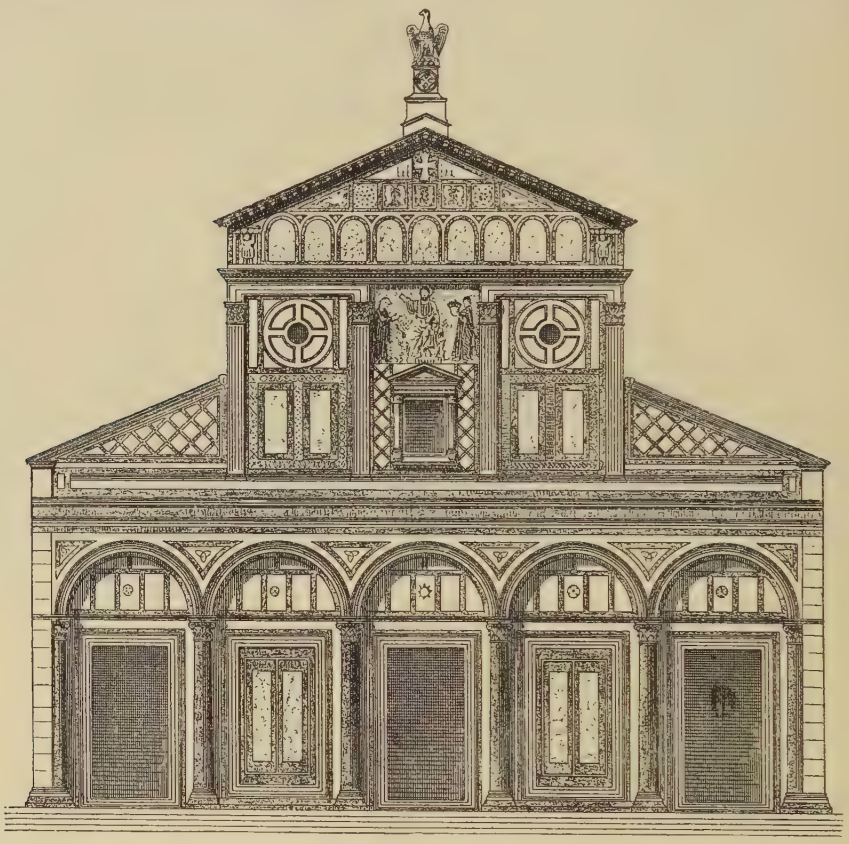


Abb. 164. Fassade von S. Miniato zu Florenz.

Hauptgeschosse sich nicht decken. Schwierigkeit machen auch hier die Dreiecke unter den Dachschrägen der Seitenschiffe. Die Vertäfelung verbindet weißen Marmor von Carrara mit grünem von Prato und rotem von Siena. Die plastische Gliederung beschränkt sich auf feine Gesimsprofile unter Verzicht auf die Blätterwellen und Eierstäbe. Es ist nicht zu verkennen, daß die Außendekoration hier und in Pisa aus der antiken Innendekoration in der Art des Baptisteriums von Ravenna Motive geschöpft haben muß.

Den edlen Innenaufbau der toskanischen Schule mit schlanken Säulen und feingegliederten Bogenstirnen lernen wir nur noch an einem unscheinbaren Denkmal der Apostelkirche im Borgo zu Florenz kennen (erbaut nach 1160). An solchen Mustern hat der Kirchenbau der Frührenaissance wieder angeknüpft (Brunellescos Bauten S. Lorenzo und S. Spirito). Sie ihrerseits setzen offenbar die altkirchliche Baukunst in der ravennatischen Richtung fort.

Die Kirchenreste der zerstörten Stadt Toscanella, einer langobardischen Kolonie, sind mit ihrer Stilmischung zwar höchst merkwürdig und malerisch, doch für die Geschichte des Kirchenbaus weniger bedeutend. Dasselbe gilt von den Bauwerken von Spoleto und Corneto.

Die romanische Baukunst Siziliens ist wie die Normannenherrschaft, unter der sie blüht, nur eine Episode, obschon eine glänzende. Es scheint, daß die Nor-

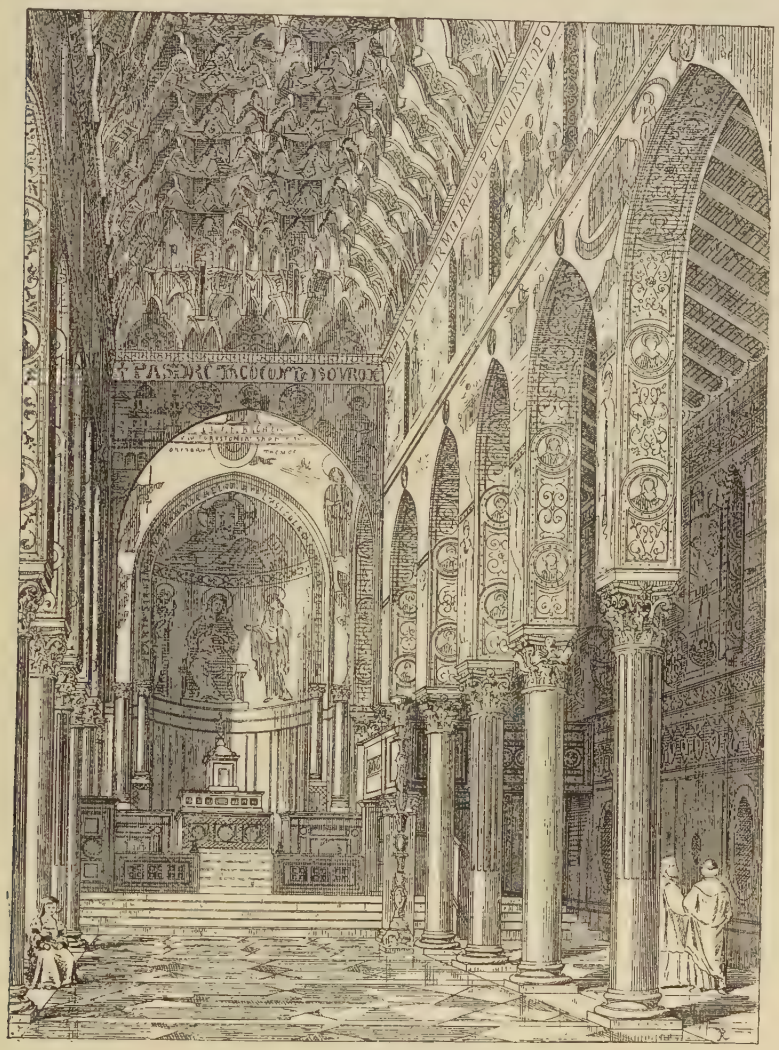


Abb. 165. Pfalzkapelle in Palermo.

mannen anfangs ihr nordfranzösisches Kirchentum und Bauwesen durchzuführen dachten, aber dann nachgaben. So entstand eine wundersame Mischung byzantinischer, arabischer und normännisch-französischer Formen. Gemischte Grundrisse mit griechischer Anlage des Chors und lateinischer des Schiffs, und dazu nach nordischem Brauch ein Paar Stirntürme, die doch im Aufbau wieder Minareten ähnlich sind. Überhöhte Spitzbögen und Hufeisenbögen auf antiken Säulen, die aber nach arabischer Gewohnheit gern paarweis verkoppelt sind. Griechische Goldmosaiken, orientalische Spitzkuppeln,

italienische Dachstühle mit arabischer Farbenverzierung und maurische Scheingewölbe aus Holz- und Stuckzellen (sogen. Stalaktiten). Außen musivische Verkleidung in bunten Mustern, namentlich verflochtene Spitzbogenfriese. Kreuzgänge von unbeschreiblich malerischem Reiz. Eine märchenhafte und doch feierliche Pracht! Hauptdenkmäler sind die Pfalzkapelle in Palermo (1132, Abb. 165), das Münster Monreale (um 1180, Abb. 166) und die Dome von Palermo und Cefalu. Auch auf dem süditalienischen Festland, in Salerno, Amalfi, Ravello finden sich Anklänge des sizilianischen Stils wie der Spitzbogen, in Verbindung mit antiken Resten und Überlieferungen. An der Ostküste baut man im Süden Basiliken in der Art der frühbyzantinischen von Ravenna oder Thessalonich. Sie haben aber auch eine gewisse Ähnlichkeit mit den pisanischen: durchgebildeter Arkadenaufbau mit Emporen, am Äußeren Blendbogenstellungen mitsamt den farbigen Rauten, die wohl auf den Orient hinweisen, blinde Zwerggalerien. Die Fenster sind oft umrahmt mit reichgemeißelten Bogenstreifen, ähnlich wie an den altchristlichen Ruinen Syriens. Der normännische Brauch des Glockenturmpaars ist hier verkehrt. Das normännische Glockenturmpaar ist hier an oder vielmehr auf den Chorschluß gestellt. Die östliche Schlußwand, welche, wie die Schildmauer einer Burg, alle Chorteile verdeckt, ist als die eigentliche Schauseite behandelt, in der Erscheinung ähnlich den Westwerken niederdeutscher Kirchen, während die westliche Stirnwand ganz einfach gehalten, nur etwa durch ein Portal und eine Fensterrose ausgezeichnet ist. Offenbar sollte sich die Stätte des Altars nach außen imponierend aufbauen. Von den Abseiten zum Querschiff, dann zur Kuppel, endlich zu den Glockentürmen wird der Blick hinaufgeleitet: eine einseitige Steigerung anstatt der rhythmischen Gruppierung, die der Norden liebt. Man wird auch hier an Moscheen erinnert. Auch der Reichtum des Schmucks steigert sich von Westen gegen Osten hin. Im Jahr 1087 wurden die Gebeine des hl. Nikolaus von Myra nach Bari überführt und ihm zu Ehren die Basilika mit der großen Krypta aufgeführt (bis 1197). Hier mag die eigentümliche Anlage der Chorteile aufgekommen sein. Sie ist auch am Dom daselbst und an dem zu Bitonto und anderen Bauten der Gegend aufgenommen. Auf einer Unterkirche mit dichten Säulenreihen steht auch der Dom von Trani. Mit Recht wird die Ähnlichkeit dieser Säulenwälder mit Moscheen wie der von Cordova oder byzantinischen Zisternen hervorgehoben.

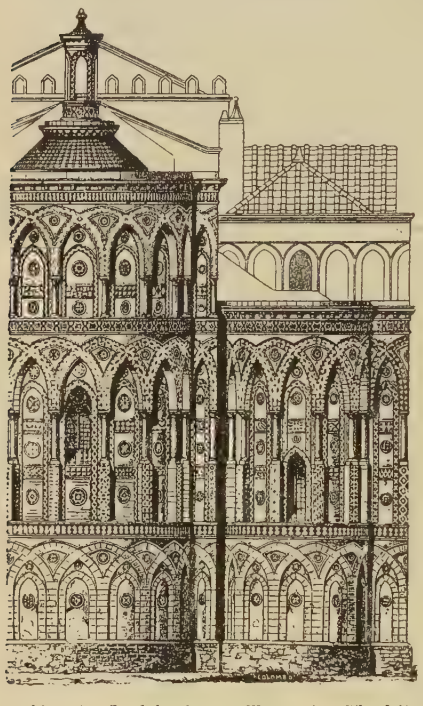


Abb. 166. Kathedrale von Monreale. Chorseite.

Am venezianischen Golf hat die ravennatische Kunst bis in die romanische Periode fortgelebt, untermischt mit lombardischen Motiven.

In der Lombardei erblüht ein Ableger des deutsch-romanischen Stils. Daß der letztere lombardischen Ursprungs sei, ist heute eine überwundene Meinung. Wohl sind im Mittelalter lombardische Werkleute über die Alpen gekommen. Einzelne

Motive der lombardischen Bauweise sind auch wirklich in den Alpenländern und im Rheinland aufgenommen worden: so die Portalvordächer mit Säulen, die auf Löwen ruhen, so die Zwerggalerien, vielleicht ist auch der Kleinbogenfries ravennatisch-langobardischer Herkunft. Im Gewölbebau ist die Lombardei vielleicht vorangegangen, aber die Formensprache der hochromanischen Flachdeckbasilika ist in Deutschland selbst erwachsen und zum Teil nachweislich von daher nach Italien übertragen worden.

Dies ist z. B. bei dem Münster S. Abondio zu Como der Fall im Neubau von 1013 an, dessen hohe, düstere fünf Schiffe mit den starren Säulenstämmen und Würfelknäufen einen so freudlos strengen Eindruck machen. Deutsche Einwirkung ist auch am Münster S. Zeno in

Abb. 167. Fassade des Doms zu Modena.

Verona unverkennbar. Und der romanische Stil der Lombardei tritt auch sonst mehr wie ein Gast in fremdem Land auf. Die Denkmäler bezeugen, daß das Land ein deutsches Reichsland war.

Der Mangel an Bausteinen in der Poebene hat zur Ausbildung eines Backsteinstils geführt, dessen Einwirkung auf den norddeutschen Ziegelbaustil erwiesen ist. Der Würfelknauf erleidet in diesem Material eine Umformung nach geraden Umrißlinien. Der Ziegelverband erzeugt eigentümliche Gesims- und Friesmotive wie die verflochtenen Bogenreihen.

Die Querbögen, welche, giebelförmig übermauert, den offenen Dachstuhl tragen helfen und zugleich die Oberwände verbinden, sind ein folgenreiches Element des frühromanischen Basilikastils in Italien. Die Erfindung stammt wohl aus der Römerzeit, da sie schon in Syrien üblich gewesen ist. Diese Bögen bringen einerseits Stützenwechsel mit sich und bereiten andererseits die Einwölbung vor, denn sie können ohne weiteres als Gurten dienen, welche Kreuzgewölbe fassen. Wahrscheinlich war die Am-

brosius- und die Celsuskirche zu Mailand schon in der Karolingerzeit mit solchen Bögen angelegt. Im Dom von Modena sind die Bögen samt der Übermauerung schon im ursprünglichen ungewölbten Bau in den Abseiten fortgesetzt und dienen so dem Mittelschiff als Widerlager. Man gewöhnt sich in Italien, diese Strebemauern sogar über die Dächer heraufragen zu sehen. In der Gotik ersetzen sie dann die Strebebögen. Eine für die lombardische Basilika charakteristische Erscheinung sind sodann die Chorkuppeln mit kurzer Trommel und flachem Zeltdach, oft von einem oder mehreren Bogengängen umkränzt.

Eigenartig ist die Bildung der Fassaden. Den Typus, welcher der Flachdeckbasilika entspricht, vertritt das Zeno-Münster zu Verona.

Das Innere stammt aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, die Fassade aus dem folgenden. Das Durchschlagende ist die senkrechte Gliederung der Stirnwand durch säulenförmige Strebepfeiler und durch flache Leisten (Lisenen). Der Laufgang, der die senkrechten Glieder nicht durchbricht, sondern von ihnen überschnitten wird, das Portal mit dem Vordachgiebel und den Löwensäulen und das Radfenster, des Briolotus Werk: dies sind die Mittel, mit denen auch weiterhin die lombardischen Architekten ihre Fassaden komponieren (Dom zu Modena von Lanfrancus, Abb. 167, Dom zu Zara in Dalmatien). Wandsäulen und flachausgemeißeltes Bildwerk helfen allenfalls die Flächen füllen. Die Einzelformen sind gemischt; für Freisäulen antikische Kelche oder platte Pyramidenkapitelle, für Wandsäulen Würfelknäufe, manchmal in der backsteinmäßigen Umbildung. Die Pfeiler sind fast immer schon durch Vorlagen gegliedert. Ungewöhnlich zart und gewählt ist die äußere Verzierung der Apsis am Dom zu Verona, mit enggestellten Pilasterstreifen und antikischem Gesims.

Frankreich (nebst Belgien) ist im 11. Jahrhundert noch weniger zusammengeschlossen als Italien. Schon durch die Sprache scheiden sich Provençalen und Franzosen, die ungefähr durch den Lauf der Loire voneinander abgegrenzt werden. Von diesen Hauptstämmen wieder sind die Aquitanier und Burgunder, die Bretonen und Normannen und noch andere Stämme abgesondert. Römisch-klassischer Geschmack im Süden, keltischer im Westen, deutscher im Osten, skandinavischer und englischer im Norden! Die südliche Hälfte Galliens wendet sich fast von Anfang an dem Gewölbebau zu. Im nördlichen Teil sind seit der Wende des Jahrtausends Dom- und Münsterbauten entstanden, welche sich an Größe mit den deutschen messen konnten, aber die Bauwut der nachfolgenden Geschlechter und die Zerstörungswut der Revolution haben uns zu wenig davon übrig gelassen, als daß wir die frühromanische Flachdeckbasilika der Franzosen deutlich umschreiben könnten. Wir hören von Säulenbasiliken, finden aber auch den reinen Pfeilerbau und den Stützenwechsel. Wir haben Kapitelle von römischer Art in sehr sorgfältiger und wieder in ganz sorglos freier Nachahmung. Wir begegnen oft den Spuren von Langemporen und Seitenschiffgewölben, römischer Mauertechnik. Als Beispiel diene Vignory (Abb. 168).

Einflußreiche Bauführungen waren die von St. Martin zu Tours (997—1014), Cluny (im zweiten Bau, geweiht 981), St. Bénigne zu Dijon (um 1000), der Dom zu Tournay (1066 eine Weihe), St. Remy zu Reims (1005—1036—1049) und andere. Der Plan des letztgenannten Münsters war besonders kühn und großartig: fünfschiffiges Langhaus, dreischiffiges Querhaus, beide mit Emporen, reiche Choranlage nach dem Vorbild des Martinsmünsters von Tours, des bedeutendsten Kirchenbauwerks, welches damals diesseits der Alpen zu finden war. Hier wie überhaupt an den Flachdeckbasiliken Frankreichs ist die Chorbildung das für die Kunstgeschichte Wichtigste. Die Choranlage mit Umgang und Nischen an dem letzteren ist nach den neusten Untersuchungen zu Tours an Grundspuren aus dem 10. Jahrhundert nachweisbar; die Anregung aber dazu war doch wohl schon im antiken Bau gegeben (Bericht Gregors von Tours).

Diese Chorform ist im 11. Jahrhundert für die großen Wallfahrtsmünster Frankreichs, auch Spaniens die herrschende geworden und früh auch auf Domkirchen übergegangen (Clermont).

Die Apsiden des Umgangs sind in der von Tours abhängigen Gruppe von ungerader Zahl, so daß eine auf die Hauptachse fällt; in der auvergnatischen Schule,

welche von Clermont ausgeht, von gerader. Diese reiche Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz ist der Stolz Frankreichs auch in der Zeit des gotischen Stils. In der That hat die Baukunst des Mittelalters kein zweites Grundrißmotiv von solcher Schönheit und Entwicklungsfähigkeit hervorgebracht. So erscheint als der Schwerpunkt des Ganzen nicht mehr die Vierung, die ja meist gar nicht mehr den Hauptaltar enthält, sondern die Apsis in durchaus sinngemäßer Entwicklung, und sie bietet nun sowohl zur Aufstellung des Priesterchors als der Nebenaltäre Raum. Herrlich

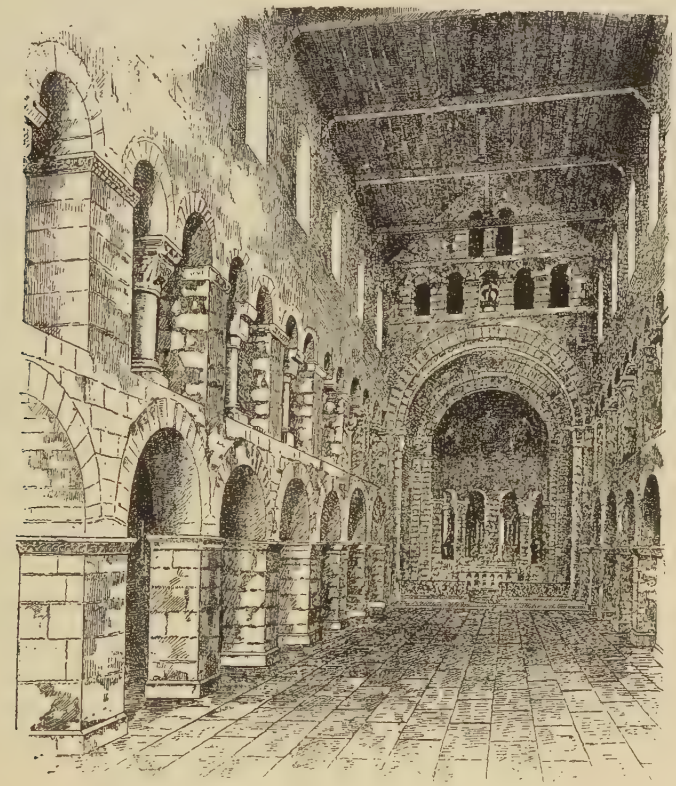


Abb. 168. Kirche von Vignory.

bauen sich die Kapellen, der Umgang und das Chorhaupt übereinander auf und finden ihren Gipfel in dem Turm der Vierung.

Es ist merkwürdig, daß diese reiche Bildung sogar in Cluny selbst beim dritten Kirchenbau (1089) die altcluniazensische Chorform verdrängt hat; allerdings nicht ohne daß ein Traumgesicht dem Baumeister eine höhere Rechtfertigung hätte bieten müssen. Die ursprüngliche Anlage war wahrscheinlich die in der Kongregation so weit verbreitete mit drei Chören nebeneinander samt östlichen Querschiff-Apsiden. Es ist augenscheinlich die Verbindung der Cassineser Chorform (Apsis und Pastophorien nebst vorgelegtem Chorraum) mit der karolingischen Kreuzform, also der älteren Ordensgewohnheit mit einer jüngeren. Im Grundriß stellt sie sich dar wie eine Durchdringung der drei Langschiffe durch das Querschiff, und auch im Aufbau erscheint, wenigstens in späterer Zeit, der Chor oft geradezu basilikaförmig, indem die Seitenchöre mit dem mittleren durch Bögen in Verbindung stehen. Die Nebenchöre sind immer platt geschlossen, häufig auch der Hauptchor; dies war vielleicht alteinheimische Gewohnheit im Kirchenbau von Burgund.

Die schärfste Ausprägung im nordischen Sinn hat die Holzdeckbasilika bei den Normannen in Nordfrankreich und England gefunden. Der Steinkirchen-

bau ist zu ihnen von Burgund her verpflanzt worden; auch Lombardisches mag eingewirkt haben. Wilhelm, ein Lombarde aus Ivrea, Abt und Erbauer des Münsters in St. Bénigne zu Dijon, war ums Jahr 1010 vom Normannenherzog berufen worden, um das Klosterwesen in der Normandie einzurichten. Darum folgen die Münster des Landes dem Musterplan von Cluny: Kreuzbasilika mit Vorhalle und Westtürmen und Vierungsturm, dreifachem Chor und Nebenapsiden am Querschiff. Von Wilhelm stammt wohl auch die Überlieferung der Langemporen, die oft und früh unterwölbt wurden.

Die Ausbildung des eigentlichen Normannenstils gehört der Zeit Wilhelms des Eroberers an und steht in Wechselwirkung mit dem Kirchenbau in England.

Die Normannen haben offenbar einen eigentümlichen Ziergeschmack schon aus ihrer Heimat mitgebracht und bald auch einen eigentümlichen Bausinn entwickelt. Jener deutet auf eine entwickelte Kunst der Holzbearbeitung, dieser auf die Sinnesart eines Erobervolks. Ihr Kirchenbau erinnert an den Schiffsbau und den Festungsbau. Die Grundrisse regelmäßig und einförmig im gebundenen System, auch wo die Wölbung fehlt. Der Aufbau immer dreigeschossig, denn über den Seitenschiffen liegt eine Empore; eine weitere Arkade schließt die Oberfenster ein. Die Emporen können aber auch zum Laufgang (Triforium) unter dem Seitendach oder gar zur Blendbogenstellung zusammenschrumpfen. Der Stützenwechsel gehört mehr der Frühzeit an; später herrscht durchaus der gegliederte Pfeiler mit Säulenvorlagen. Die Bögen sind der Mauerdicke wegen mit einem Gurt unterfangen. Runde, oft zusammengesetzte Dienste (Wandsäulen) steigen an der Oberwand empor, als sollten sie Gewölbe tragen. In Wahrheit sind es Träger für Querbögen, die den Dachstuhl stützen (wie in der Lombardei), wenn sie nicht gar nur Deckbalken aufnehmen. Im Querschnitt sind die Bauten der Normandie hoch und schlank.

Im äußeren Aufbau sind die schlanken und hohen viereckigen Türme bestimmend, eine Zierde der Landschaft. Hier treten sie uns zuerst in der bedeutsamen Entwicklung entgegen, welche wir dank der Gotik vom Kirchenturm verlangen. Immerhin sind die ersten Anregungen dazu wie zum ganzen hochromanischen Kirchenbau mit Ausnahme der Zierformen in Burgund zu suchen. Die Einfassung mit Strebepfeilern, welche den kraftvollen Eindruck so wesentlich bedingt, ist echt französisch. Dichtgereihte Schallöffnungen durchbrechen die oberen Geschosse. Dazu gehört ein steiler Helm, der zuweilen aus Stein errichtet und wie mit Schindeln geschuppt ist. Viereckig, plump und hoch ragt auch der Vierungsturm. Einfache Kirchen haben nur einen Chorturm zwischen Schiff und Chor. Mit den Westtürmen ist die Anordnung der Stirnseite schon gegeben. Strebepfeiler bezeichnen die senkrechte Teilung, Fensterreihen die Stockwerksteilung des Innern, drei Pforten füllen das Erdgeschoß. Der Giebel des Mittelschiffs macht den Abschluß. Das alles ergiebt sich ungesucht, aber gerade in seiner Einfachheit so ausdrucksvoll wie ein ehrliches Gesicht. Auch die Seitenwände zeigen strebepfeilerartige Vorlagen. Blendbogenstellungen fassen die portalartig umrahmten Fenster ein. Die normännische Formensprache soll beim englischen Kirchenbau geschildert werden, da sie dort reichlicher entwickelt ist. Die älteren Denkmäler der Normandie zeigen noch nicht den sächsischen Würfelknauf, sondern antikische Blätterkelche in erstaunlich harter und verständnisloser Behandlung. Die Vorzüge des Stils der Normandie, die hohe, helle Anlage der Hauptschiffe, der einheitlich durchgeführte Aufbau, die streng konstruktive Gliederung, die Ausbildung der Turmfassaden sind ebensoviele Vorstufen für den klassischen Stil des Mittelalters. Frühe Denkmäler sind die Klosterkirchen zu Bernay und Jumièges (Ruine), die zugleich einen Rückschluß

auf die epochemachenden Flachdeckbasiliken Burgunds gestatten; ein späteres die Hauptkirche der Klosterburg Mont-Saint-Michel (Abb. 169 u. 170). Die meisten Basiliken der Normandie wurden aber nachträglich, noch in romanischer Zeit, gewölbt. Lanfrancus, der Kirchenbaumeister Wilhelm des Eroberers, gleichfalls ein geborener Lombarde, scheint auf die Einführung des Gewölbebaus hingewirkt zu haben.

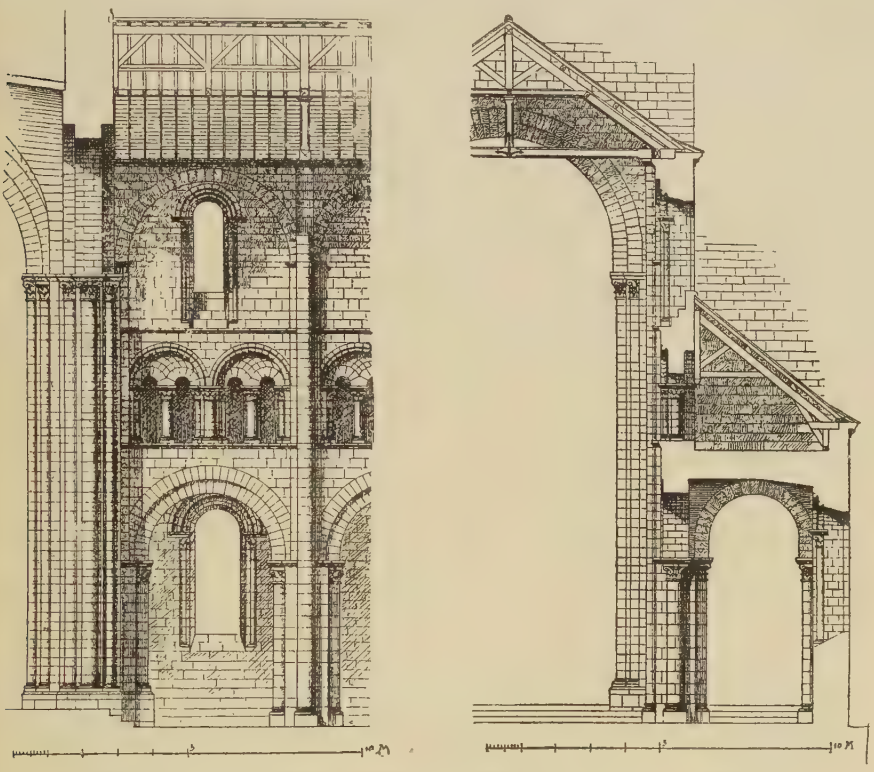


Abb. 169 und 170. Münster auf Mont-Saint-Michel. (System und Querschnitt.)

England: Auf englischem Boden verwächst die normannische Baukunst mit der stammverwandten angelsächsischen zu einem Stil von schroffer Eigenart. Das Burgundische tritt zurück und gewinnt erst in der Folge durch den Cisterzienserorden neuen Einfluß. Dem ursprünglichen Normannenstil gegenüber bedeutet der englische eine einseitige Steigerung des Reichtums. Zunächst dehnen sich die Grundrisse in unerhörter Weise. Es galt, Raum zu schaffen für eine stark vermehrte geistliche Besatzung der Stifter aus dem Stamm der Eroberer. Dem Chor entsprechend mußte aber dann wohl auch das Schiff wachsen. Demselben Zweck kann ein zweites Querschiff am Chorarm dienen (erstmals bei der Erweiterung des Doms von Canterbury 1096). Die Querschiffe sind mit Kapellenreihen besetzt, auch wohl mit Seitenschiffen und Emporen ausgestattet. Die Chöre schließen gern in einer Linie ab wie das Vorderschiff. So groß wird die Vorliebe für den, vielleicht alteinheimischen, geraden Chorschluß, daß man sogar Apsiden wieder abbricht. Was an Länge zuwächst, geht an Höhe ab, und trotzdem wird die dreifache Stockwerksteilung beibehalten. Aber je mehr die Wände in Bögen aufgelöst sind, um so gedrückter und gedrungener wird der Aufbau. Je mehr Schiff und Chor sich dehnen, um so enger und niedriger erscheinen sie. Zuletzt

macht der endlos lange Raum den Eindruck eines Gangs. Die dicht gestellten dicken Pfeiler wehren in der Fernflucht jede Durchsicht in die Seitenschiffe. In der schwerfälligen Bildung der Glieder macht sich offenbar die alteinheimische Bauweise geltend. Der sogen. angelsächsische Stil war wesentlich durch ein massenhaftes Bruchsteingemäuer bestimmt, dem höchstens noch durch Backsteinbögen, Steinrippen in Nachahmung von Fachwerk und Fenstersäulchen in der Art gedrehter Pfosten einiges Leben verliehen war. Die Normannenbaumeister wie Paulus, der Neffe Lanfrancs, Abt von St. Albans, und Gundulf, der Kriegsbaumeister des Eroberers, Bischof von Rochester (früher Mönch in Caen), haben Baustoff und Bauart der Sachsen nicht verschmäht. Daher die kurzen, dicken Rundpfeiler und die gewaltig dicken Mauern der Normannenkirchen Englands. Auf den Gesimsen der Rundpfeiler stehen dann die Dienste. Man sucht allerdings den Aufbau schlanker zu gestalten, läßt die Rundpfeiler durch das Obergeschoß aufsteigen, wobei die Scheidbögen sonderbar auf Kragsteinen zwischen eingespannt sind — vielleicht ein dem Stabwerk der Holzkirchen entlehntes Motiv —, oder man läßt gegliederte normännische Pfeiler mit glatten sächsischen abwechseln, und dies in willkürlicher Reihenfolge. Ein freies Aufstreben fehlt doch immer. Schwer lasten die Pfeiler und die tiefen, eckig eingeschnittenen (abgetreppten) Bögen aufeinander, aus den weiten Öffnungen der Laufgänge gähnt die Nacht, die Decken erscheinen nur um so schwerer durch die Wandvorlagen, die von ihnen abgeschnitten werden. Durch die kleinen Fenster und die tiefen Abseiten fällt nur ein mattes Licht ins Schiff. So ist die Wirkung der Räume trüb und drückend. Diesen Eindruck vermag auch die reichste Verzierung durch den Meißel nicht zu verwischen (Abb. 171).

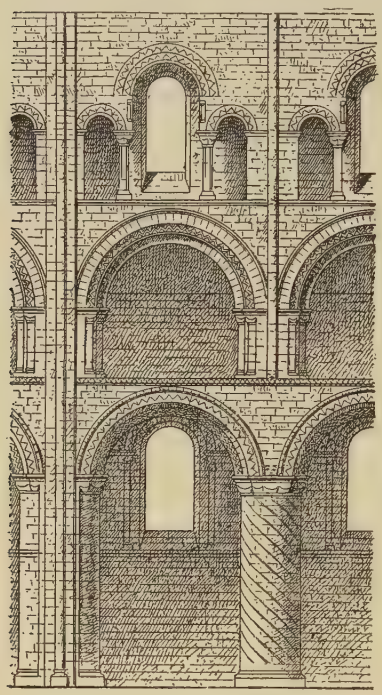


Abb. 171. Abteikirche von Waltham.

Es ist offenbar germanischer Ziergeschmack, wie er sich an den häuslichen Künsten der Holzschnitzerei, der Netzstrickerei und in der Waffenschmiedkunst entwickeln konnte. Lauter bedeutungslose, streng geometrische Muster überspinnen die Flächen, die Bogenzwickel, selbst der Pfeilerschäfte. Es ist ein staunenswerter Reichtum an formaler Erfindung, macht aber auch den Eindruck des Gequälten. Da ist Netzwerk, Schachbrett, Rauten, Zacken, Zinnen, Wellen, Schuppen, Späne, Sterne, Nagelköpfe. Die Würfelknäufe, welche die Normannen von den Sachsen übernommen haben, sind zierlich geteilt und faltenartig ausgeschnitzt (Pfeifenkapitell); sie umkränzen kragsteinartig in dichten Reihen die Gesimse der einfachen wie der zusammengesetzten Pfeiler. Die Bogenkanten sind wie im Kerbschnitt sorgsam ausgezackt; ebenso die Wülste, welche nach französischer Weise das Portal überlaufen. Gewiß ist diese Verzierungsweise dem harten, trotzigen Gepräg des Bauwerks angepaßt: sie umschließt wie ein Panzer den schwerfälligen Gliederbau. Mit dem Sinnigen, Gemütvollen der deutschen Kunst haben diese Nordgermanen nichts gemein. Ein unheilbarer Widerspruch liegt in dem großartigen, aus Burgund ererbten Aufbau und der kleinlichen Verzierung, die in ganz anderen Stoffen als im Stein heimisch ist.

Im äußeren Aufbau weichen die englischen Kirchen doch sehr merkbar von denen der Normandie ab. Die Westtürme fallen meist weg. Die Dome liegen wie Kastelle vor der Stadt, womöglich auf einer Anhöhe, und sind mit den zugehörigen Stiftsgebäuden in weitem Hof von Befestigungen und Türmen umgeben; daher auf Schau-

stellung nach allen Seiten berechnet. Nur der Vierungsturm ist unentbehrlich, ein gewaltiger viereckiger Bergfried in vielen niederen Geschossen, oft mit plattem Dach und Zinnenkranz zum Geschützstand. Spitztürmchen sitzen allenfalls noch auf den Ecken

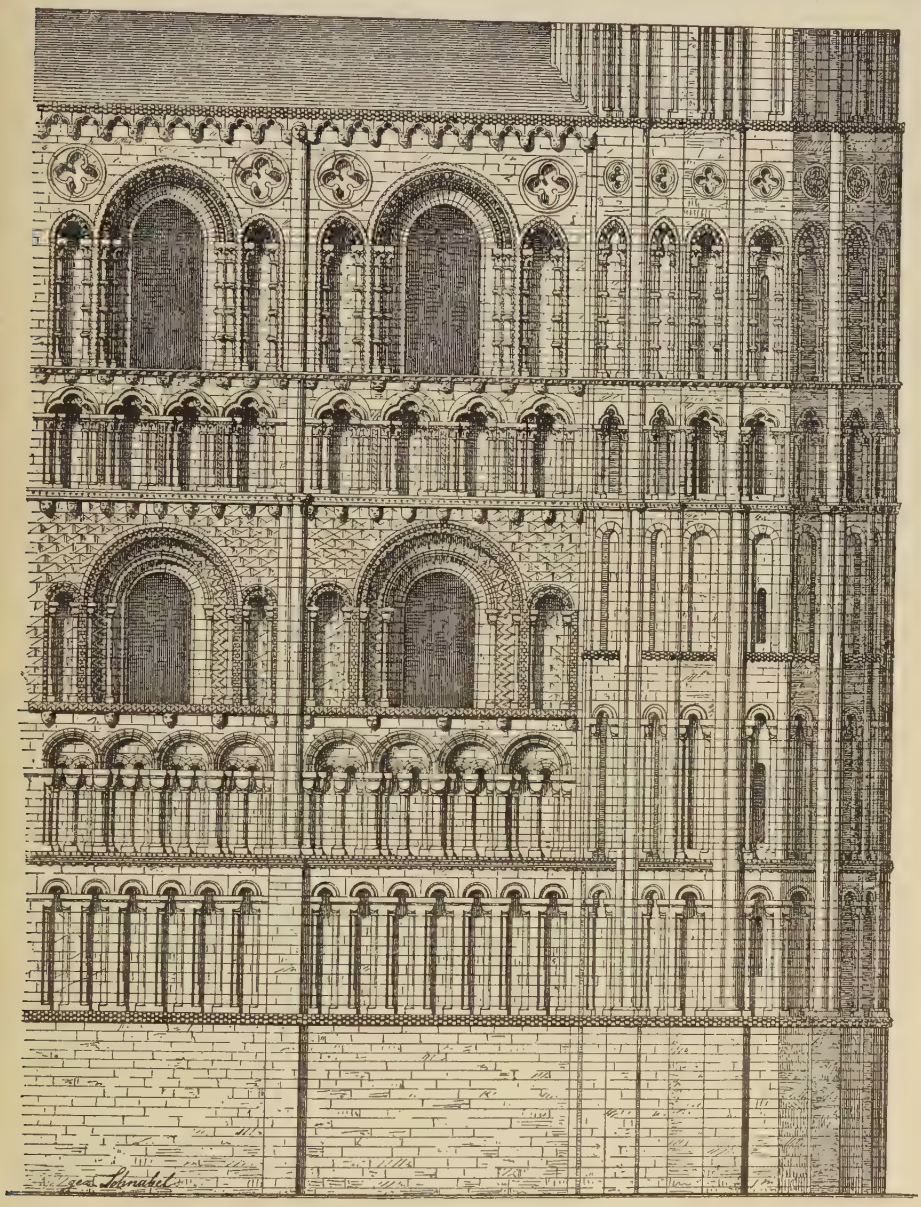


Abb. 172. Querflügel der Kathedrale von Ely.

des Vorderschiffs oder der Kreuzarme. Die Stelle der Stirntürme nimmt manchmal ein Mantel ein, den niedersächsischen Westwerken ähnlich, nur turmlos. Er ist zuweilen durch turmhohe Nischen belebt, die vom Boden an aufsteigen. Am Dom zu Lincoln bilden ihrer fünf eine giebelförmige Gruppe. Dieses riesenhafte Motiv ist

ohne Vorstufe; es wäre denn im arabischen Bauwesen. An äußerer Machtwirkung haben die Normannenkathedralen kaum ihresgleichen, aber ihr Aussehen ist ein weltliches, schloßartiges. In vier bis fünf Geschossen ziehen sich dichte, oft verflochtene Blendarkaden als niedere Streifen um den ganzen Bau. Diese Betonung der wagrechten Einteilung entspricht wenigstens der langgestreckten Gestalt des Äußeren, bedingt aber auch wesentlich die Ähnlichkeit mit Festungsbauten, welche durch flache Dachungen, etwa sogar durch Zinnen noch verstärkt wird. So ist die Baukunst der Normannenzeit für den Kirchenbau Englands in der Folgezeit maßgebend geblieben: gespreizte Massen, Räume, die aus lauter Kuben zusammengesetzt erscheinen. Auch die Holzdeckung behauptet sich noch in der Gotik. Der normannische Stil selbst erfährt keine Weiterentwicklung, außer daß der Zierat vermehrt und ins Zierliche verfeinert wird. Ein schlankerer Aufbau wird höchstens durch Teilung der Emporenöffnungen erzielt. Die Denkmäler sind fast alle in der Folgezeit zum Teil verändert oder bilden malerische, sorgsam erhaltene Ruinen.

Lanfrancus hatte seine Erzkathedrale zu Canterbury in Brandtrümmern angetroffen und begann sie genau nach dem Muster der ebenfalls von ihm angelegten Stephanskirche in Caen zu erneuern. Sie ist bald erweitert, später gotisch umgestaltet worden. Sein Neffe Paulus hat als Abt von St. Albans die Kirche mit sächsischen Baustücken erneuert. Gundulf, ein Mönch aus Caen, der Festungsbaumeister des Eroberers und Bischof von Rochester, ist der Erbauer der Burgkapelle im Weißen Turm des Towers zu London. Aus dem 11. Jahrhundert sind noch zu nennen: die im Chor erhaltenen Kathedralen von Norwich und Gloucester; aus dem 12. die Domkirche von Durham und die sehr ähnliche Abteikirche zu Waltham (Abb. 171), die Kathedrale von Ely im Querschiff (Abb. 172), die Kathedralen von Peterborough, Chichester, Rochester und die Ruine von Kelso (Abb. 173).

Holzkirchen in Norwegen und anderen Ländern. Offene Dachkonstruktionen in Holz. In den nördlichen und östlichen Ländern Europas läßt sich der Holzbau nicht völlig oder doch nur langsam durch den römisch-gallischen Steinbau verdrängen. Selbst in Deutschland und England hören wir bis ins zweite Jahrtausend von Kirchenbauten aus Holz. In den slavischen und skandinavischen Ländern werden solche noch heute aufgeführt und stehen solche aus dem Mittelalter aufrecht. Diese Bauwerke werfen auch auf die Urzeit des germanischen Christentums und auf die Ursprünge des nationalen Stils im Steinbau einen Schein. Denn die mittelalterliche Umgestaltung des altkirchlichen Baustils ist im Grund eine Übertragung von Holzformen in Stein. Wieder einmal verjüngt sich die Baukunst, indem sie frisch aus diesem Urquell schöpft. Die Holzarchitektur hat eben ihre eigentümlichen, im Grund unabänderlichen Formgesetze für Struktur und Dekoration, so daß sowohl das skandinavische als das russische und das alpine Holzhaus einander gleichen.

Mit zwei Hauptgattungen hat es die Zimmerkunst zu thun: Blockverband und Fachwerk. Schon Vitruv weiß, daß jener im östlichen Europa, bei den „Kolchiern", dieser im westlichen bei den Galliern zu Hause sei. So haben denn auch im Kirchenbau die slavischen Völker den Blockverband, die Kelten und Germanen das Fachwerk mindestens für Kirchenbauten. Beim Blockbau werden die Stämme aufeinander gelegt und an den Ecken ineinander geschnitten („überkämmt"), die Fugen mit Moos, Lehm, Zeug gedichtet. Beim Fachwerk werden auf die Grundschwellen Eckſäulen und Zwischenpfosten eingezapft und durch wagrechte Riegel und schräge Streben untereinander versteift. Die Wände werden im reinen Holzbau durch eingespundete oder aufgenagelte Bohlen geschlossen. Das letztere ist bei den nach deutscher Art gebauten Holzkirchen in Mähren und Schlesien, das erstere bei den norwegischen der Fall. Immer und überall kehren an den holzgebauten Kirchen gewisse, im Baustoff und den Witterungsverhältnissen begründete Erscheinungen wieder: Be-

schränkung der Wandflächen, zumal im Verhältnis zu den Dächern, die dem Wind weniger Widerstand entgegensetzen, Vorspringen der Dächer zum Schutz der Wände und — mit zu demselben Zweck — Umfassung der letzteren mit gedeckten Brüstungsgängen; Verzierung der vorspringenden Glieder und augenfälligsten Wandbohlen durch Schnitzerei; innerwärts offene Dachstühle und Firsttürmchen, „Dachreiter", oder auch ein abseits oder an die Vorderseite gestellter Glockenturm mit schrägen Wänden und offener Glockenstube. Im alten, echten Fachwerk, dem „Reiswerk" der norwegischen Stabkirchen, sind die Bohlen eingespundet.

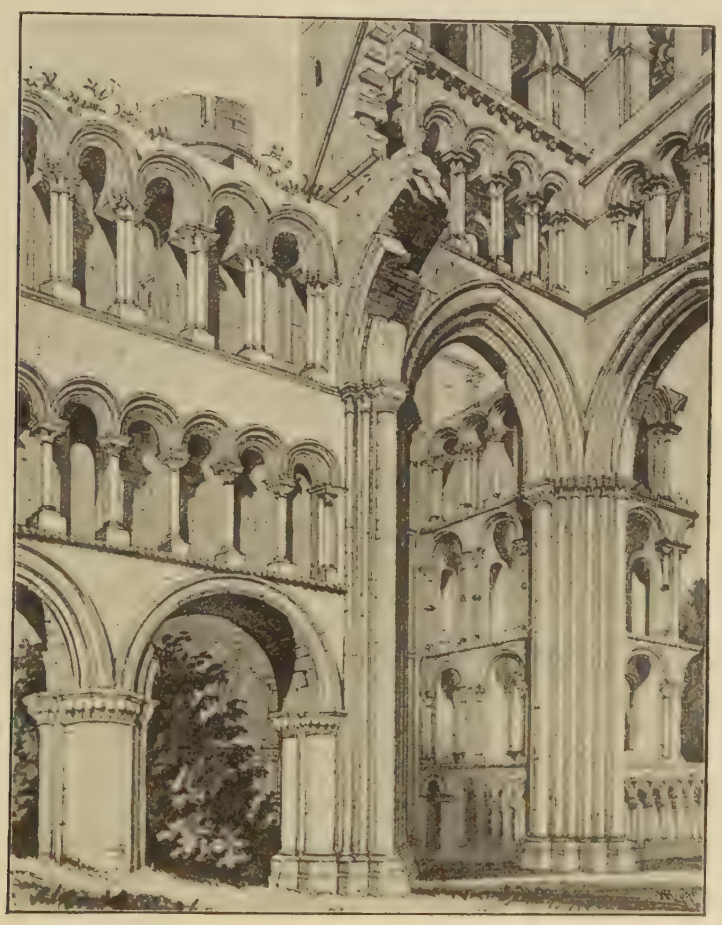


Abb. 173. Ruine der Kirche von Kelso.

Das älteste Beispiel ist wohl die Kirche zu Greenstead in Essex. Da sind die Bohlen senkrecht in Rinnen der Unter- und Oberschwellen eingezapft. Die Fugen waren anscheinend mit Lehm verstrichen. Eben dies ist wohl das Opus Scoticum, von dem alte deutsche Chroniken sprechen. Die Dächer waren dann aus Stroh, Ruten oder Schilf geflochten. Mochten die Bohlen ganze oder halbe Stämme sein, das Unterscheidende dem Blockwerk gegenüber ist die aufrechte Stellung und Einspundung in einen Rahmen.

Nirgends ist diese Kunst des Holzverbands so weit durchgebildet worden wie in Norwegen an den Stabkirchen aus der Zeit von der Bekehrung des Volks (um 1000) bis zur Reformation. Iren und Angelsachsen sind offenbar eine Lehrer im Kirchen-

bau wie im Christentum. Nach der Eroberung Englands durch die Normannen, mit denen die Könige Norwegens enge Verbindung unterhalten, und der Errichtung eines eigenen Metropolitanstuhls in Nidaros-Drontheim (1152) folgt der primitiven irisch-angelsächsischen Periode eine Blütezeit, welche bis zum Eindringen der Steingotik währt.

Es ist reiner Holzverband bis hinaus auf die Nägel, echte Bauernkunst.

Merkwürdigerweise fehlt den alten norwegischen Zimmerleuten selbst die Bretterfäge. Darum bestehen Wände und Dielen aus halben gespaltenen Stämmen, die nur an der Rundseite etwas zubehauen wurden. Auf Steinen liegen vier Grundschwellen, dazwischen die Balken und Dielen des Bodens. An den Punkten, wo die Schwellen einander kreuzen, sind die Eckſäulen aufgerichtet, Mastbäume bis zu 2 m Dicke. Dazwischen sind Wandsäulen in die Schwellen eingesetzt. Die Wandbohlen wie die Bodendielen sind sowohl untereinander als mit den Rahmenbalken durch Nuten fest verspundet, die Balken miteinander verzapft und durch Holzkeile verdübelt. Die Satteldächer sind wie an normännischen und englischen Steinbasiliken als Sprengwerke gezimmert. Der Dachstuhl besteht aus selbständigen Sparrenpaaren, die durch Hahnbalken, Untersparren und Büge versteift und nicht nur durch den Firstbalken, sondern auch durch ein System von Bügen untereinander verbunden sind. Diese Bugverbindung ist die Eigentümlichkeit der norwegischen Konstruktion, offenbar eine Übertragung vom Gerippe des Wikingerboots auf den Dachstuhl der Kirche und von da weiterhin auf deren ganzes Gebälk. Büge vertreten überall die Stellen unserer Schräghölzer, Streben. Die Querbalken unterhalb des Dachstuhls wirken hier nicht als Binder mit Zugspannung, sondern im Gegenteil als Spannriegel mit Druckspannung zwischen den Seitenwänden.

Die äußeren, oberen Grundschwellen tragen wieder äußere Wände, so daß ein Mittelraum mit Umgang entsteht. So ist der Grundriß der profan-antiken Basilika wieder zu Ehren gekommen, gewiß nur aus praktischen, konstruktiven Gründen: es war notwendig, die Seitenschiffe auch um die Schmalseiten herum zu führen, um den hohen Mittelbau gegen den Winddruck zu stützen. Anstrebende Spreißen verbinden unter den Abseitendächern die äußeren mit den inneren Wänden. Das Motiv der Obergalerie (Triforium) dient hier lediglich zur Festigung des Aufbaus. Die Büge zwischen den Pfosten des Mittelschiffs wirken in Verbindung mit den Jochhölzern („Zangen“) und Kreuzhölzern völlig wie eine Arkadengalerie mit Brüstung. Die Kreuzhölzer sind darum auch zierlich geschnitzt und bemalt. Ein Emporenboden aber ist nicht dahinter. In die Oberwände sind nur kleine Lichtlöcher eingeschnitten. Die Pfosten endigen unter den Dachbalken in Masken. Rings um die Wände zieht sich eine Sitzbank auf kleinen Bögen. Vor dem Chor ist oft wie auch an der vorderen Schmalseite die Säulenreihe durchbrochen, wenigstens im Unterstock. Der Chor war gewöhnlich durch eine Bilderwand mit Brüstung und Arkaden und Mittelthür abgesperrt. Auch Lettneranlagen mit oberem Brüstungsgang sind nachgewiesen. Das Innere ist notdürftig erhellt, aber hoch durch den unverschalten Dachstuhl und luftig aufgebaut. Der Chor ist viereckig und endet öfters in eine Apsis, die am bequemsten gleichfalls viereckig angelegt wird. Der Laufgang ist an der Vorderseite manchmal offen, um die Apsis her immer vollständig geschlossen. Er dient an der Vorderseite als „Waffenhaus“ zum Ablegen der Wehr, an der Chorseite als Sakristei. Ein Spitztürmchen ragt gewöhnlich aus dem Dach der Apsis heraus. Jede Pforte hat ihren eigenen Giebeldachbau. Die Thüren sind von einem Paar Eckſäulen mit Seitenplanken eingefaßt und gewöhnlich rundgedeckt. Flügel und Rahmen verziert mit überreicher Flachschnitzerei in irisch-angelsächsischen und romanischen Mustern, Riemengeflecht und Schlingen neben Wellenranken mit Akanthusblättern und Palmetten, irisch verzerrten Löwen, Lindwürmern

und Greifen; und neben biblischen Geschichten sind die Helden aus der Sage, Sigurd in Regins Schmiede oder im Kampf mit Fafner und Gunnar in der Schlangengrube nicht vergessen, die im Bauernglauben als christliche Recken weiterlebten.

Phantastisch, wild, urtümlich muß der Anblick dieser verwetterten Bergkirchen sein, ein Konglomerat von steilen, schuppigen Schindeldächern, mit Drachenknäufen, Giebeln, Türmchen über den niedrigen, fensterlosen Bohlenwänden mit den wirren Schnitzereien und halbdunklen Gängen: Götzentempeln ähnlicher als christlichen Bethäusern. Plan und Aufbau stellen sich durchaus zentralistisch dar, abgestuft in drei Absätzen von Dächern und Wänden. Und doch ist die Nachahmung der frühromanischen Basilika unzweifelhaft; sie ist an den ältesten Stabkirchen, wie der zu Urnes (um 1100), Kaupanger (um 1200), noch ganz deutlich. Am bekanntesten sind diejenigen von Borgund, Hitterdal, Gol (jetzt nach Christiania versetzt), Vang (nach Brückenberg im Riesengebirge versetzt, aber entstellt). Ob und wieweit farbige Ausstattung hinzukam, wird leider nicht berichtet.

Im Blockverband ist Ungarn durch hohe technische Vollendung des Kirchenbaus ausgezeichnet.

Es handelt sich um ungefähr hundert Kirchen an der galizischen Grenze, teils ruthenisch-griechische, teils katholische, teils evangelische, welch letztere dem 17. Jahrhundert angehören. Sie sind bei Umsiedlungen mitgewandert wie die Stiftshütte des Alten Bundes. Sie sind aus Eichenholz überaus fest gefügt, einschiffig, mit tonnengewölbförmiger Decke aus Längsbalken von keilförmigem Querschnitt. Einen Laufgang haben sie nicht, nur eine Vorlaube an der Westseite; sehr steile, eingeschweifte Schindeldächer und ein schlankes Glockentürmchen auf dem First. Die Thüren geschnitzt mit Pflanzen- und Tierornament, vornehmlich Drachenbildern. Alles Gerät aus Holz geschnitten bis hinaus auf die Hängeleuchter in Form eines Seraph.

Hier ist auch den monumentalen Dach- und Deckenkonstruktionen der Steinbasiliken noch ein Wort zu widmen. Die großen italienischen Basiliken haben Dachstühle in Hängewerk statt im einfachen Stuhlwerk. Die Querbalken sind in der Mitte des Schiffs geteilt und an einen vom First herabhängenden Stiel befestigt, so daß sie durch ihr Gewicht die Sparrenpaare nur um so fester zusammenziehen. Das Hängewerk kann verdoppelt und verdreifacht, auch durch ein Sprengwerk verstärkt sein. Das Mittelalter liebt durchweg, die konstruktiven Elemente unverhüllt zu lassen, so auch das Dachwerk, während das Altertum und nach ihm die Renaissance eine Felderdecke einziehen. Das Sparrendach selbst gewährt durch die Kreuzung der Sparren und der Pfetten eine Felderteilung. Die sizilianischen Basiliken der Normannenzeit erhielten reichverzierten Dachstuhl nach arabischen Mustern: sternförmige Kassetten mit kuppelartiger Aushöhlung, bunt wie ein Teppich von Bemalung und Vergoldung. Unter dem First ist ein schmaler Plafondstreifen, ein Gang aufgehängt (Messina, Monreale).

Bronzefarbig ist das Dachgebälk in der Basilika von Monreale gehalten, herrlich stimmend zum grüngoldenen Grundton der Mosaiken und zum Silbergrau der Marmorvertäfelung. San Miniato bei Florenz hat (in Erneuerung aus dem 14. Jahrhundert) einen künstlich gezimmerten und bunt gefaßten Dachstuhl, gleichfalls nach arabischen Motiven der Palastdekoration. Ähnlich ist die Verzierung der Decke in der Capella Reale zu Palermo, aus dem 12 Jahrhundert. Neben dem löwenbändigenden Simson und dem drachentötenden hl. Georg sieht man da orientalische Mythen, Alexanders Greifenfahrt, den persischen Sonnengott, Ganymed, Jagdbilder u. dergl.

Die Normannen errichten, namentlich nach der Eroberung von England, dort auch über gemauerten Basiliken gern ihre gewohnten Sprengwerke im Kielverband gleichwie in den nordischen Stabwerken. Während der Gotik wird diese Konstruktion in England künstlerisch durchgebildet zu Wunderwerken wie dem Vierungsturm der Kathedrale von Ely und der Decke von Westminster-Hall.

In Oberitalien (Verona: S. Zeno und S. Fermo, Venedig: S. Stefano, Trau) giebt es — allerdings erst aus gotischer Zeit — verschalte Sprengwerke, die ein einfaches oder zusammengesetztes Tonnengewölbe imitieren.

II. Die Einwölbung der Langkirche.

Es giebt im lateinischen Kirchenbau keinen folgereicheren Schritt als die Durchführung der steingewölbten Decke über der Langkirche, insbesondere der Basilika. Dadurch erst gelangt die abendländische Baukunst zum echten und vollen Steinstil. Dadurch wird aber auch die romanische Architektur über sich selbst hinausgeführt. Die Geschichte des romanischen Gewölbebaus, jetzt uns durch Dehio und v. Bezold klargelegt, ist die Vorgeschichte der Gotik.

Es war — vom Standpunkt der allgemeinen Baugeschichte aus betrachtet — ein Rückschritt, daß die alte Kirche sich mit der holzgedeckten Basilika begnügte, während es in der Epoche Konstantins nicht nur überwölbte Tempelsäle, wie Hadrians Tempel der Venus und Roma, sondern auch steingedeckte Hallen mit zweigeschossigen Nebenschiffen in Syrien und eine riesige Basilika mit kreuzgewölbtem Lichtgaden und seitenschiffartigen Abseiten mit Narthex und Apsis in Rom selbst gab: die Maxentius-Basilika. Nur im Orient hat der Kirchenbau an diese Vorgänge angeknüpft. Wieviel Anregungen die abendländische Gewölbebaukunst dem Orient und nicht nur dem christlichen verdankt, das läßt sich vorerst noch mehr ahnen als erkennen.

Die byzantinische Kuppelkirche der justinianischen Epoche aber war eine Abweichung von dem historisch vorgezeichneten Langbau. Doch in Südfrankreich war vielleicht von Anfang an die römische Wölbkunst auf kirchliche Langbauten übertragen worden. An Rundbauten aber war sie jederzeit in Übung, namentlich in der Lombardei, doch auch sonst auf altem Römerboden. Kleineren Aufgaben war man überall gewachsen: der Einwölbung von Grabkapellen, Krypten, Thor- und Turmhallen, auch der Apsiden und anstoßenden Chorteile, der Seitenschiffe und Emporen in den größeren Basiliken. Es blieb somit nur das Mittelschiff noch übrig. Die Schwierigkeit lag nicht nur in der Weite, sondern auch in der Überhöhung desselben; denn der Druck der Gewölbe nimmt zu mit der Höhe der Stützen, welche als Hebelarme wirken. Und doch mußten zur Gesamtüberwölbung nicht allein praktische Gründe führen — bei den vielen Kirchenbränden —, sondern auch ideale. Denn die gewölbte Steindecke ist nicht nur dauerhaft, wie es sich für den Bau des Gotteshauses ziemt, sondern auch eigentümlich wirkungsvoll und an heiliger Stätte bedeutungsvoll; sie ist monumental und wirkt transscendental. Die Überwölbung ist es, welche an der Basilika diejenigen Wandlungen herbeigeführt hat, welche bezeichnend für die religiöse Stimmung des Mittelalters scheinen.

Daneben hat man in verschiedenen Gegenden wie durch Übereinkunft auch den Basilikatypus dem Gewölb zulieb aufgegeben und sich mit einschiffigen Sälen oder mit Hallenkirchen ohne Lichtgaden begnügt. Auf diesen Abwegen sind Schöpfungen entstanden, welche teils als Raumgebilde in der Richtung der Renaissance unser Staunen erwecken, teils durch Ausbildung einzelner Teile für das gotische Gerüstwerk kunstgeschichtliche Beachtung verdienen. Übrigens erhielt die Saalkirche gern durch Nischenräume den Schein dreischiffiger Anlage und die Hallenkirche durch Geschoßteilung der Abseiten innerlich den eines basilikalen Aufbaus. Die Hallenkirche ist in Wahrheit die verbreitetste Form der Gewölbkirche in der romanischen Periode, im Zeitalter der Kreuzzüge.

Die Wölbtechnik ist in der Frühzeit die römische, mit Gußwerkbeton, später Bruchsteinschichtung in sattem Mörtelbett, zuletzt regelmäßiger Quaderverband in gegeschnittenem Haustein oder in Backstein. Die Kunst des Bogenschnitts war in manchen Gegenden von den Römerzeiten her vorhanden.

An Gewölbformen war überliefert: die Tonne, das Kreuzgewölb, das Klostergewölb, die Hängekuppel und die Halbkugelkuppel, sämtlich im Halbkreisbogen eingerüstet. Das romanische

Mittelalter hat den Spitzbogen zugelassen, zunächst beim Tonnen- und Klostergewölb. Er ist weniger geneigt an der Spitze einzuknicken und übt weniger Seitenschub. Auch dies ist, wie es scheint, zuerst in Südfrankreich erkannt worden, dann in Burgund aufgenommen. Zum Formgesetz hat erst die Gotik den Spitzbogen erhoben. Die romanische Architektur ist wirklich ein Rundbogenstil.

Das Tonnengewölb ist Fortsetzung eines Bogens in beliebige Tiefe, paßt sich also vortrefflich dem Langbau an, aber es gestattet keine Seitenbeleuchtung, wenigstens nach mittelalterlicher Anschauung, die das naheliegende Auskunftsmittel der Stichkappen grundsätzlich verschmäht.

Wenn zwei gleiche Tonnengewölbe sich durchkreuzen, entsteht, je nachdem man die äußeren oder inneren Abschnitte der Mäntel wegnimmt, das vierseitige Klostergewölb oder das Kreuzgewölb; bei jenem treten die Gräte nach außen, bei diesem nach innen: jenes lastet gleichmäßig auf den Grundlinien, dieses nur auf den vier Eckpunkten. Das Klostergewölb mit acht Seiten ist in der romanischen Baukunst die normale Form für die Vierungsdecke. Bei vierseitigem Unterbau bedarf es einer Eckvermittlung durch Kragbögen oder Nischengewölbe (Trompen). Eine besondere Form des Klostergewölbs, nämlich die über dem Rund oder unendlichen Vieleck konstruierte, ist die Halbkugel-Kuppel. Sie kommt aber in der romanischen Baukunst nur ausnahmsweise, unter byzantinischem Einfluß vor. Sehr wichtig ist dagegen hier die Hängekuppel, die von den vier Wänden des Unterbaus in Halbkreisbögen beschnittene Halbkugel. Sie ist dem Kreuzgewölb verwandt, und beide Formen gehen denn auch im Mittelalter wie schon bei den Römern häufig ineinander über. Klostergewölb und Kuppel sind ihrem Wesen nach zentral, kommen aber doch auch in Reihen vor, wobei sie die Räume in der denkbar stärksten Weise teilen. Die Hängekuppel begünstigt durch ihre offenen Fußbögen vorzüglich die Verbindung mehrerer Joche und die Anlage von Oberfenstern. In vollkommener Weise bietet den ersteren Vorteil das Kreuzgewölb in seiner normalen Gestalt mit wagrechten Scheitellinien in den beiden Achsen. Die frühromanischen Kreuzgewölbreihen erscheinen als Tonnengewölbe mit großen Stichkappen und sind vielleicht auch wirklich so konstruiert. Die spätere Zeit geht zwiefach davon ab. Sie trennt die einzelnen Kreuzgewölbe durch Quergurten, denen auch an den Wänden gewölbtragende Bögen, die sogen. Schildbögen, entsprechen, und sie erhöht die Kreuzgewölbe im Scheitel, so daß sie den Hängekuppeln ähnlich werden. Das normale Kreuzgewölbe knickt im Scheitel leichter ein. Ein Vorzug des kuppelartigen, steileren Kreuzgewölbs ist auch der, daß die Diagonalgräten im Halbkreis geführt werden können, während sie im normalen Kreuzgewölb einen gedrückten Bogen bilden, der nur bei vollständiger Einrüstung ohne Schwierigkeit zu konstruieren ist. Dies kommt besonders bei den Rippengewölben in Betracht. Es ist nicht ausgemacht, wo die Erfindung der Kreuzgurten oder Rippen geschehen ist, ob in Nordfrankreich oder in der Lombardei. Sicher ist, daß sie den Anstoß zur Entwicklung der Gotik gegeben hat. Zwar haben schon die Römer Gewölbrippen aus Backstein konstruiert, doch in ganz anderem Sinn, nur zur Versteifung der Gußgewölbe, welche nach dem Trocknen eine kompakte Masse bilden, worin die Rippen keinen Zweck mehr haben, wie sie denn auch darin nicht mehr zu Tage treten. Das Mittelalter unterfängt zunächst die Gräte mit Gurtbögen, steinernen Lehrbögen, über denen das Gewölb unabhängig besteht. Die Absicht ist vielleicht zunächst nur die, die Schwierigkeit der Gratverbände zu umgehen, ihre Unvollkommenheit zu verdecken. Später werden die Gurten zu echten Rippen, welche die Kappen zwischen sich aufnehmen und die ganze Last auffangen. Dabei wird auch die Unterschalung beim Bau entbehrlich. Wenn die verschiedenen Gurten mittelst Lehrbögen aufgeführt sind, können die Kappen aus freier Hand eingewölbt werden.

Der letzte Mangel des normalen Kreuzgewölbs ist seine quadratische Grundform. Der Grundriß der Basilika bedingt, wenn die Joche quer durchlaufen (wenn das gebundene System mit den Doppeljochen in den Seitenschiffen aufgegeben werden soll), gestreckte Gewölbfelder entweder im Mittelschiff oder in den Seitenschiffen. Die romanische Baukunst sucht durch allerlei Auskunftsmittel die verschiedenen Scheitelhöhen der Bögen von ungleicher Spannweite auszugleichen durch verschiedene Kämpferhöhen, Stelzungen oder durch parabolische Führung der engeren Bögen. Befriedigende Lösungen ermöglicht erst der Verzicht auf den Rundbogen zu Gunsten des Spitzbogens: das gotische Gewölbsystem. Die Konsequenz davon ist auch die Befreiung von dem mit dem gebundenen Grundriß- und Gewölbsystem gegebenen Stützenwechsel, die gleichförmige Bildung der Träger.

Die Gewölbdecke hat den ganzen Aufbau der Basilika umgestaltet. Zunächst wird der Querschnitt enger, schlanker. Sodann werden die Wände durch die Vorlagen, auf denen die Gewölbefüße ruhen, die sogen. Dienste, senkrecht gegliedert. Die Fenster drängen sich in den Schildbögen unter den Gewölben zusammen zu Gruppen. Die Gewölbdienste laufen auch an den Freipfeilern hinab in Gestalt von angelehnten Säulen oder viereckigen Vorsprüngen. Jedem getragenen Gurt muß ein tragender Dienst entsprechen. So nimmt der Pfeiler Kreuzform an, mit Säulen in den Winkeln; er wird zum Dienstbündel. Überall herrscht eine streng konstruktive Gliederung wie

im organischen Gebilde der Natur. So entsteht der Schein lebendiger Kraftleistung, Leben und Streben kommt in die Massen. Der ganze Bau streckt sich, wächst zum Gewölb empor. Das Gesetz der Schwere scheint durch eine höhere Kraft überwunden; die Naturkraft durch den Geist. Das ist der transscendentale Zug der kirchlichen Gewölbebaukunst. Die notwendigen Widerlager an den Druckpunkten des Gewölbes bedingen auch eine veränderte Gestalt der äußeren Umfassung. Freilich macht mit der gewölbmäßig konstruktiven Gliederung des Außenbaus erst die Gotik Ernst. Den romanischen Grundsätzen widerstrebt es, dieses Verstärkungsgerüst sehen zu lassen. Es besteht aus Strebemauern, wie sie schon den Römern und Byzantinern geläufig waren, Übermauerungen der Quergurtbögen in den Seitenschiffen und Mauersporen (Strebepfeiler). Die Strebemauern sind, um den Umgang um die Obermauern freizuhalten, manchmal mit Bögen durchbrochen, und zwar mit ansteigenden, Vorläufern der gotischen Strebebögen. Allein dies alles ist versteckt unter Dächern. Den willkommenen Vorwand dazu geben die altkirchlichen Emporen. Oft haben sie für den Gottesdienst gar keine Bedeutung. Sie helfen aber die Oberwände stützen. In der Gotik schrumpften sie zu Laufgängen (Triforien) zusammen, die nur noch dazu dienen, den Wandstreifen zwischen den Scheidbögen und den Oberfenstern, der durch die Dächer der Abseiten gebildet wird, zu beleben.

Ein echt romanisches, von den gleichmäßig lastenden Gewölbarten abgeleitetes Motiv der Außenarchitektur sind die sogen. Zwerggalerien. Sie bezeichnen die vom Gewölb nicht mehr belasteten Oberteile der Mauern und umkränzen höchst malerisch mit ihrem Licht- und Schattenwechsel die Dachbänke. Ursprünglich dienen dieser Absicht der Mauererleichterung Reihen tiefer Nischen ohne Verbindung untereinander, später laubenartige Umgänge mit Brüstungssäulchen und kleinen Gewölben.

1. Einschiffige Saalkirchen mit Tonnengewölben im Rhonetand.

Als der allgemeine Aufschwung zum Kirchenbau durch die katholischen Lande ging, war man in Südfrankreich offenbar von Anfang an entschieden für steingewölbte Bauten. Man wollte schattenkühle und feuerfeste Gotteshäuser. Holz bot das Land wenig, Hauftein aber trefflich und reichlich. Der Quaderbau und Steinschnitt waren hier immer in Übung geblieben. Es ist bezeichnend, daß die ältesten Gewölbekirchen hier bis auf das Dach hinaus von Stein sind, nämlich am Gewölberücken selber eingedeckt mit Platten. Für Langkirchen empfahl sich zum Gewölb naturgemäß die Tonnenform, die an antiken Bauwerken, z. B. Tempeln, vorlag. Freilich ging das nur auf Kosten der kanonischen Basilikaform. Die Tonnengewölbkirchen sind einschiffig, saalartig, doch sind sie unverkennbar den Basiliken der Karolingerzeit nachgebildet. Seitenkapellen müssen die Kreuzform herstellen. Wo sie fehlen, erinnert doch im Aufbau oft ein Querbogen oder gar eine Kuppel vor dem Altar an die Chorvierung der Basilika. Durch Aussparung von Nischen in den dicken Seitenmauern und von Durchlässen in den Zwischenpfeilern kann sogar der Anschein einer basilikalen Anlage gewonnen werden. Der Gedanke war durch römische Thermensäle schon gegeben, aber auch die ungeteilte Saalkirche entsprach offenbar dem Sinn der Provençalen, der weite freie Raum, die einfach großen Verhältnisse. Die geschlossene Raumwirkung wird noch durch die Lichtführung gehoben: fast nur aus der Altarnische und der Chorkuppel strömt das Licht, höchstens noch durch ein Rund in der vorderen Giebelwand. Die Tonnen sind, schon in der Frühzeit manchmal, im Scheitel zugespitzt. Ein solcher Spitzbogen kann bei ungenauer Ausführung ungewollt entstehen; er hat aber auch

konstruktive Vorzüge. Auf seine Erscheinung ist es so wenig abgesehen, daß den Gurtbögen meist die Rundform gegeben ist. Durch Gurtbögen und entsprechende Wandvorlagen sucht man den Gewölbeschub einigermaßen zu sammeln und Material zu ersparen, vorzüglich aber die Wände innen und außen zu beleben. Es wird dazu der ganze Apparat der römischen Fassadenarchitektur aufgewendet. Da sind Flachnischen und Blendbögen, Säulen und Pilaster und Architrave im Innern; Sporenpfeiler und Blendbögen und Dachgesimse auf Konsolen außen. Die Bogenstirnen alle nach antiker Regel als Gesimse fein gegliedert; ein Motiv, das fast alle romanischen Schulen Galliens im Unterschied von den deutschen beibehalten. Die edelste Pracht sammelt sich an den Stirnseiten, deren Hauptschmuck die zusammenkomponierte Gruppe der Portale bildet. Als Muster dienen römische Triumphbögen, die aber mit romantischer Willkür verwertet werden. Daß wir uns aber nicht in einer toten Welt, sondern im blühenden Mittelalter und im Land der Troubadours befinden, daran mahnt die naive Verzierungsfreude, abgesehen von den christlichen Bildwerken, von der echt romanischen Ausbildung der Portalarchivolten in zahllosen feinen Gesimsgliedern. Schwungvolle Akanthusranken wechseln mit freistilisiertem, einheimischem Laub und phantastischen Figuren. Löwen lagern unter den Säulen, ihre Beute in den Klauen. Drachen kriechen an den Gesimsen hin. Wohl können die reiferen Werke dieser Schule mit denen der italienischen Frührenaissance wetteifern.

Die ältesten Denkmäler mögen noch ins vorige Jahrtausend zurückweisen (mehrere Kapellen oder Krypten in Montmajour, auf Lérins). Eine Gruppe altehrwürdiger Bauten besitzt Lyon. Den entscheidenden Aufschwung bezeichnen aber die Dombauten zu Avignon und Aix (um 1100), den Gipfel die Kathedrale von Toulouse, begonnen von Graf Raimund IV., steckengeblieben in den Ketzerkreuzzügen, dann im gotischen Geschmack weitergeführt und entstellt. Ferner die Fassaden von Saint-Trophime in Arles und Saint-Gilles. Es mag etwas vom Geist der Bibelketzer in diesen Räumen wehen, welche in der Raumbildung zum altchristlichen Betsaal zurückgekehrt, in der Formgebung der Renaissance vorausgeeilt scheinen.

Ein einziger, niedriger und schwerfälliger Campanile erhebt sich gewöhnlich über der Vierung, über dem Eingang oder neben dem Chor. Ein prächtig mit Bildwerk geschmückter Kreuzgang legt sich an die Seite des Münsters (Saint-Trophime zu Arles).

2. Einschiffige Langkirchen mit Kuppelreihen in Aquitanien und sonst.

Die Münsterkirche am Grab des hl. Fronto zu Périgueux, ein Bau vom Ende des 11. Jahrhunderts, hat denselben Grundriß wie die Markuskirche von Venedig, dieselben durchbrochenen Pfeiler und die byzantinischen Hängezwickel unter den Kuppeln (Abb. 174).

Die Verwandtschaft ist nicht abzuleugnen. Ist sie etwa durch ein gemeinsames Vorbild auf byzantinischem Boden zu erklären? St. Front scheint nicht der erste Bau der Art im Périgord gewesen zu sein. Im einzelnen hört die Übereinstimmung mit S. Marco bald auf. Die Tragbögen der Kuppeln sind zugespitzt. Die Säulenreihen und die Galerien darauf fehlen in dem aquitanischen Bau. Die Kuppeln sind fast ganz ohne Licht. Von Marmorvertäfelung ist keine Spur. Die Wände sind belebt durch Blendarkaden. Die Einzelformen sind romanisch, übrigens so spärlich als möglich. Und doch sagen Kenner wie Dehio und Bezold: „Es giebt auf der Welt keinen Raum, der diesem an abstrakter Schönheit gleichkäme.“ St. Front sei ein Probestück absoluter Architektur, reiner Raumkunst. Auch die Verteilung des Lichts sei bewundernswert. Die Kämpferhöhe der Kuppeln ist größer als ihre Spannweite. An die Stelle des venezianischen Breitbaus ist also hier ein Hochbau getreten. Der interessante alte Glockenturm schließt sich offenbar einem römischen Vorbild, etwa einem Grabmal an.

Weithin reicht der Einfluß dieses Typus, über die Diözesen von Angoulême und Saintes bis nach Cahors, Souillac, Solignac. Doch ist die Zentralanlage nach dem griechischen Kreuzplan überall aufgegeben zu Gunsten des lateinischen Kreuzes oder des schlichten Langbaus. Die Grundrisse stimmen vielmehr mit denen

der landesüblichen Saalkirche überein, die auf Tonnengewölbe angelegt sind, nur daß beim Kuppelbau die unvermeidlichen Pfeilermassen den Raum gliedern. Die Raumwirkung wechselt vermöge der verschiedenen Abmessungen und Verhältnisse.

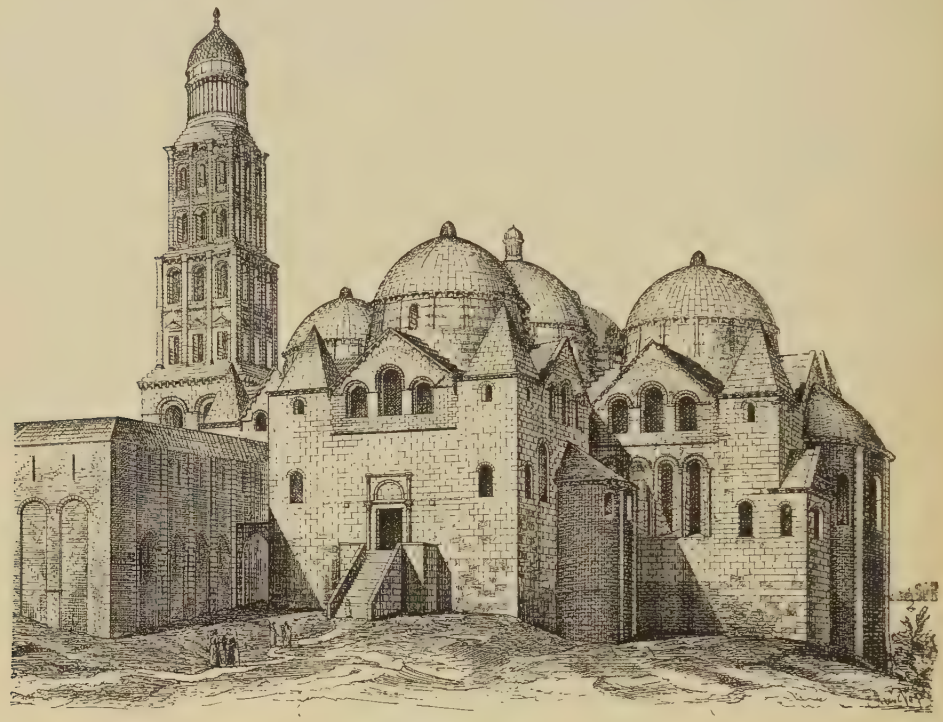


Abb. 174. St. Front in Périgueux.

Etwas Gigantisches müssen alle diese Räume haben, insbesondere aber die aus Granit erbaute Abteikirche von Solignac. Die Kathedrale von Angoulême (Abb. 176) gewährt

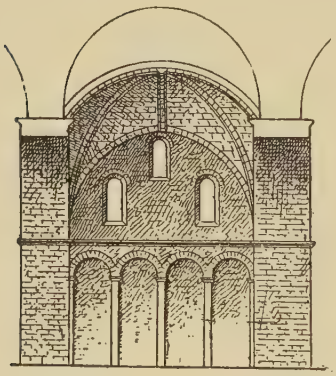


Abb. 175. System einer aquitanischen Kuppelkirche (Saint-Avit-Sénieur).

Abb. 176. Kathedrale von Angoulême.

offenbar vorzüglich malerische Perspektiven in die Querarme. Im Äußeren machen die Kuppelreihen natürlich einen fremdartigen Eindruck, soweit sie nicht mit Dachungen ausgerüstet sind. Die Stirnwände sind übrigens gleich wie diejenigen der Tonnengewölbkirchen behandelt. Auch

im Inneren gewährt die Gliederung der Wände und der Pfeiler mit Pilastern oder Säulen den gewohnten Anblick der romanischen Architektur (Abb. 175).

Das von Hause aus byzantinische Kuppelsystem von Périgueux geht allerlei Verbindungen mit französischen Bauweisen ein.

Die Abteikirche von Fontevrault hat wenigstens über der Vierung eine Hängekuppel (ohne Sonderung der Zwickel von der Kuppel), offenbar eine Annäherung an das überhöhte Kreuzgewölbe. In Angers wird unter normännischem Einfluß die Kuppel gar mit dem Rippengewölbsystem verquickt. So hat die Kathedrale dort kuppelförmig überhöhte Kreuzgewölbe, gegliederte Pfeiler und nach außen Strebepfeiler. Das Prinzip der Gotik: Sonderung tragender und füllender Teile, ist also auch hier wirksam, nur in anderer Richtung: zur Abteilung des Raums anstatt zur Zusammenfassung. In der That haben wir hier einen Bruder zu dem gotischen Stil, der gleichzeitig in der Gegend von Paris erwachsen ist. Der Plantagenetstil, so genannt nach der damaligen Dynastie des Territoriums, ist derselben lichtfrohen Stimmung, demselben konstruktiven Sinn entsprungen, wie die Gotik.

Im Poitou endlich wird das System der kuppelförmigen Kreuzrippengewölbe auf die alteinheimische Hallenform der Kirche übertragen.

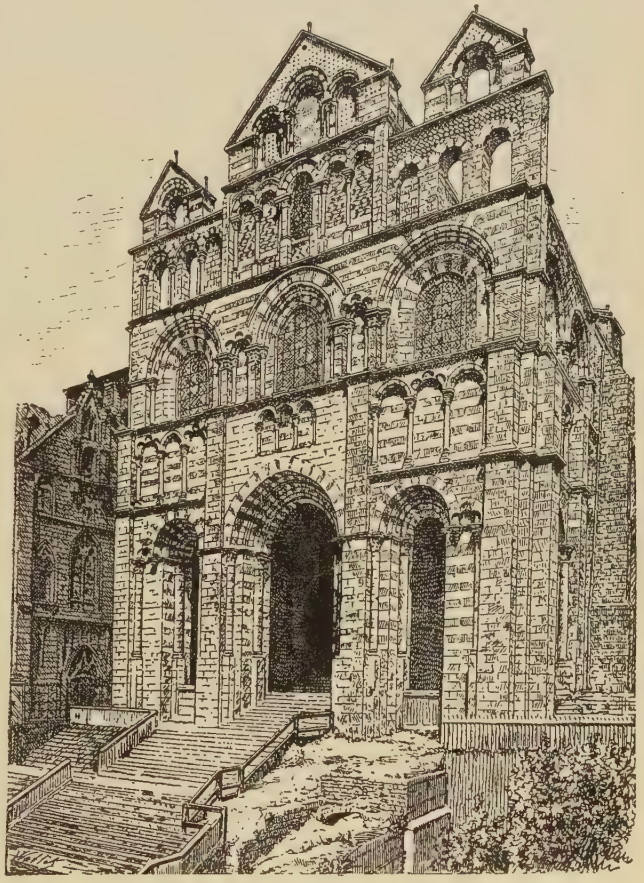


Abb. 177. Kathedrale von Puy.

Die aquitanische Kuppelkirche nebst ihren Fortbildungen ist von allen Typen überwölbter Langkirchen außer der Basilika der bedeutendste. Das Münster von St. Front und die Kathedralen von Angoulême (Abb. 176), Angers (eingewölbt von Normand de Doué und dessen Nachfolger Matthieu de Loudun, 1250—60), Poitiers sind Meisterwerke mittelalterlicher Baukunst.

Basiliken mit kuppelartigen Gewölben durften in der Reihe der Versuche nicht fehlen. An der Ostküste Italiens ist das byzantinische Kuppelsystem in mehr oder weniger romanischer Fassung auf die Basilika übertragen worden:

S. Sabino zu Canosa, Dom zu Molfetto, S. Maria Immaculata zu Trani. An der Grabkirche des hl. Antonius zu Padua sollte das Kuppelsystem von S. Marco zu Venedig mit dem frühgotischen Typus der Franziskanerkirche vereinigt werden. Das Ergebnis ist unglücklich genug. Im Mittelschiff stark überhöhte Kuppeln auf Hängezwickeln, in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe. Die Galerien von S. Marco sind als Motiv für die Wandgliederung beibehalten. Die Einzelformen sind teils gotisch, teils romanisch.

Von den Baudenkmälern Frankreichs gehören zwei der interessantesten in diese Klasse:

Die Kathedrale von Puy, auf einem Felsen oberhalb der Stadt in unvergleichlich malerischer Lage erbaut (Abb. 177). Eine lange Treppe führte ehemals durch den Fels geradenwegs in die Vierung des Doms. An diesem haben mehrere Jahrhunderte in ihrer Art gearbeitet von der Frühzeit bis zum Ausgang des hochromanischen Stils. Über der Vierung ein Kuppelturm, im Schiff achtseitige Klostergewölbe mit Trompen auf Querbogenmauern, in den Kreuzarmen Trompengewölbe, Emporen und Kapellen. Die Form der Kuppeln wie der gebrochenen Tragbögen weist auf ein Vorbild in Burgund, wohl Tournus. Der Aufbau der Front und des Turmes, der buntgeschmückte Kreuzgang, alles atmet den Geist des Kreuzfahrervolks so frisch wie nicht leicht ein Bauwerk wieder.

Noch verwickelter ist die Baugeschichte und kaum minder reizvoll scheint der malerische Eindruck der siebenschiffigen Hilariuskirche zu Poitiers. Von Notre-Dame du Puy hat sie offenbar das Gewölbsystem des Mittelschiffs unmittelbar entlehnt.

3. Hallenkirchen.

So heißen (nach dem Vorgang Lübkes) die Kirchenbauten ohne Lichtgaden im Mittelschiff. Da ist die Einwölbung ungefährlicher als bei der Basilika, weil der Schub des Mittelschiffgewölbs durch den der Seitenschiffgewölbe aufgehoben wird. Der Nachteil liegt vornehmlich in der Erleuchtung. Das Mittelschiff und vorzüglich dessen Gewölbe bleibt im Dunkeln. Wenn durch die Seitenschiffe auch reichliches Licht einströmt, so trifft es doch nicht die rechten Stellen. Die Pfeiler zeigen sich im Mittelschiff mit ihrer Schattenseite und wirken dadurch störend.

Die mehrschiffige gewölbte Halle hat im christlichen Bauwesen zuerst in den Krypten eine Stelle. Als Kirche tritt sie wohl im 10. Jahrhundert erstmals auf im Rhonethal. Die ältesten Denkmäler sind insofern unreif, als Wände zwischen den Scheidbögen und den Gewölben — Längstonnen — aufragen, wodurch die Schiffe gangartig voneinander abgesperrt erscheinen. Freie Durchsicht ließ sich erst herstellen, nachdem man eingesehen hatte, daß die Scheitel der Scheidbögen bis dicht unter die Ansatzlinie der Gewölbe hinaufgeführt werden könnten und müßten. In der weiteren Entwicklung erhalten die Gewölbe Gurtvorlagen und die Pfeiler folgerecht desgleichen. Säulen kommen fast nur in der Frühzeit vor. Wichtig ist die Einwölbung der Seitenschiffe. Wölbt man statt der Längstonne eine Reihe von Quertonnen, wie es schon die Römer gethan hatten, so lassen diese sich aufs beste an die Scheidbögen anschließen. Dieses System üben namentlich die Cisterzienser in Burgund.

Eine eigene rationelle Konstruktion für die Seitenschiffwölbung erfindet die auvergnatische Schule des 11. Jahrhunderts, offenbar durch frühromanische Zentralbauten angeregt: die Halbtonnen, die gegen das Mittelschiff ansteigen und dessen Gewölbeschub auffangen. Nachahmung findet diese Konstruktion in Spanien.

Längstonne und Quertonnen sind vereinigt in der Kreuzgewölbereihe. Solche hat wenigstens in den Seitenschiffen — neben einem Tonnengewölb im Mittelschiff — schon die Abteikirche St. Savin im Poitou.

Auch Strebebogenkonstruktionen kommen in solchen romanischen Hallenkirchen schon vor, nämlich ansteigende Halbbögen oberhalb der Seitenschiffgewölbe. Bei großer Pfeilerhöhe sind auch wohl Gurtbögen (in voller Halbkreisform) zwischen Wand und Pfeiler in halber Höhe eingespannt wie Träger für unausgeführte Emporen.

Diese Hallenkirchen des westlichen Frankreichs sind durchweg düstere und beengte Räume. Die Stützen sind als Rundpfeiler oder als Bündel von vier ineinandergedrängten Pfeilern gebildet; oft dreimal so hoch, als die Weite des Mittelschiffs beträgt, aber die Decke erscheint nur um so lastender, je höher die Stützen und je enger die Scheidbögen sind. So sehr der Unterschied zwischen Mittelschiff und Nebenschiff verwischt wird, so ist der Eindruck einer einheitlichen Halle doch ausgeschlossen durch die dichte Stellung der Stützen. Mit Recht führt man die be-

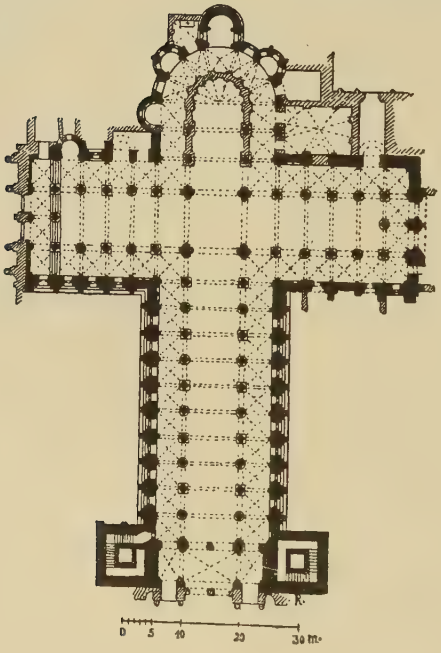
klemmende Wirkung dieser Räume nicht bloß auf altertümliche Befangenheit und Unbeholfenheit, sondern auf ein bestimmtes Raumgefühl zurück, das im Gegensatz zu den Provençalen dem keltischen Stamm der Westprovinzen eigentümlich scheint. Es wird dieselbe Stimmung sein, die sich am Zierwerk in den spukhaften Tiergebilden ausspricht. Die Grundrisse sind wenig entwickelt, das Kreuzschiff bleibt oft weg. Die Chöre dreischiffig und plattgeschlossen. Die Türme rund oder achteckig; ein Hauptturm auf der Kreuzung, zwei Treppentürmchen an den Flanken der Fassade. Die Kapitelle oft gar ärmlich, kegelförmig mit verkümmerten Voluten unter der Deckplatte. Die äußere Ansicht ist ja bei einer Hallenkirche schon an sich ungünstiger als bei einer Basilika. Die Dachschrägen bilden eine übergroße Fläche, ebenso die Stirnseite. Diese wird hier in überschwenglicher Weise verziert mit Wandsäulen und Bögen, Blendgalerien und Flachbildern. Alle Formen rundlich, voll und schwellend. Alle Glieder, Säulen und Gesimse und die Bogenstirnen namentlich an Fenstern und Portalen überladen mit auffallendem, verworrenem und schwerem Ornament. Verwildertes antikes Blattwerk ist bevölkert von spukhaften Tier- und Menschenbildern aus der heidnischen und christlichen Sagenwelt. Mittelpunkt dieses Stils ist Poitiers (Notre-Dame-la-Grande und Ste. Radegonde daselbst). Er reicht bis nach Angoulême und Saintes.

Im Süden Frankreichs weicht mit dem 12. Jahrhundert die Hallenform der einschiffigen Saalform oder der Basilika. Im Westen wird sie noch einmal glänzend aufgefrischt durch die Verbindung mit dem Kreuzgewölb. So ist die Kathedrale von Poitiers gebaut, eine großartige, lichterfüllte Halle in den Formen der Kathedrale von Angers. Der Perspektive ist, wie schon an Notre-Dame-la-Grande, durch künstliche Mittel (Verkürzung der Stützenabstände und Verengerung der Schiffe gegen Osten hin) nachgeholfen.

4. Auvergnatische Kirche mit Emporen.

Eine Weiterbildung der Hallenkirche und gewissermaßen eine Verschmelzung derselben mit der Basilika ist in der Auvergne heimisch. In den schmalen Seitenschiffen nämlich sind Emporen angelegt mit Gewölben, Kreuzgewölb im Erdgeschoß, Halbtonne im oberen. Die Galerien öffnen sich nach dem Mittelschiff in fensterartigen Bogengruppen. So ist das Innenbild ähnlich der Basilika und doch der konstruktive Vorteil der Hallenform benützt. Unvollkommen ist allein die Lichtführung. Das Hauptschiff ist oben dunkel und erscheint darum gedrückt bei aller Schlankheit. Der Chor hat regelmäßig Umgang und Kapellenkranz. Eigentümlich ist der Aufbau des Querschiffs mit dem Vierungsturm. Über den tonnengewölbten Kreuzflügeln erhebt sich nämlich in der Breite des Langschiffs ein Querbau mit Satteldach, der in der Mitte einen Kuppelturm trägt. Durch Halbtonnen ist das Vierungsgewölbe (achtseitiges Klostergewölbe) gestützt. Die Vierungsbögen sind aus Vorsicht möglichst tief gelegt, so daß das Kreuzmittel fast von innen wie von außen als ein abgeschlossener Turmbau erscheint. Im Äußeren ist derselbe durch den abgestuften Aufbau besonders wirkungsvoll, aber auch im Innern durch den Gegensatz des aus dem Kuppelturm einfallenden Oberlichts zwischen den dunklen Tonnengewölben des Schiffs und Chors anziehend (Abb. 178). Die Scheidbögen sind eng und hochgestreckt. Es wechseln glatte mit besetzten Pfeilern, entsprechend den Gurtbögen des Gewölbes. Die Emporen haben zuweilen nicht einmal eine Zugangstreppe, ein Beweis, daß sie ausschließlich konstruktive Bestimmung haben. Im Chor setzt sich das System des Vorderschiffs fort. Die Kapellen sind gewöhnlich vier an Zahl, so daß keine auf die Mittelachse des Chors fällt. Dazu kommen zwei Kapellen an der Ostseite der Kreuzarme. Das Chorhaupt ist begrenzt durch schlanke Säulen mit Kelchkapitellen von korinthischer Art. Von den überhöhten Bögen schneiden Stichkappen in das Ringgewölb des Umgangs ein. Die Grundstimmung dieser hohen, engen und halbdunklen Räume mit den dichtgereihten Stützen ist dieselbe wie in den westlichen Hallenkirchen. An der Eingangs-

Abb. 178. Kirche von Issoire.



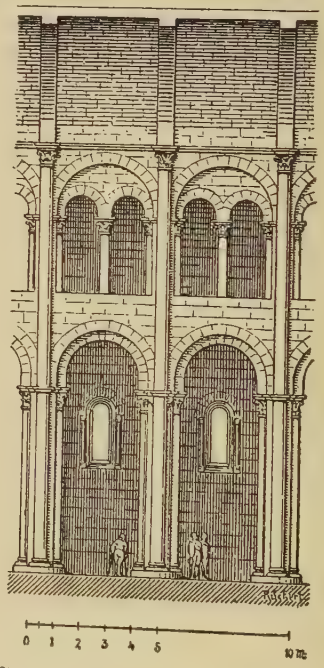


Abb. 179 und 180. Plan und System von S. Jago de Compostella.

seite ist gewöhnlich eine zweistöckige Vorhalle angelegt. Die Mutter der ganzen Gruppe scheint Notre-Dame zu Clermont, doch nicht im heutigen Bau, der aus dem 12. Jahrhundert stammt, und ihr Urahn das Martinsmünster zu Tours. S. Germini (Abb. 148), im 11. Jahrhundert erneuert, hat das auvergnatische System für den Vierungsturm.

In großartigster Ausbildung begegnet uns das auvergnatische System im Süden, an der Münsterkirche St. Sernin in Toulouse (vgl. Abb. 159), einem Hauptwerk der romanischen Baukunst insgesamt. Sie ist fünfschiffig mit dreischiffigem Querhaus, Chorumgang und neun Apsiden. Scheid- und Emporenbögen öffnen sich in gleicher Breite. Durchlaufende Halbsäulen begleiten jeden Pfeiler bis zum Gewölbgurt. Leider sind die Scheidbögen im Verhältnis zum Obergeschoß zu eng und hoch genommen. Strebewände über den Emporgeschossen und den äußeren Seitenschiffen dienen dem gewaltigen Gewölbebau zur Sicherung. Der hohe Ernst des Innenraums tritt vermöge der mangelhaften Beleuchtung, die dem Hauptschiff fast nur zerstreutes Licht gewährt, nur noch mächtiger hervor. Der Zusammenhang mit der auvergnatischen Schule beruht historisch wahrscheinlich auf der Abhängigkeit des Münsters St. Sernin vom Martinsmünster zu Tours. Den letzteren scheint auch die große Wallfahrtskirche Spaniens S. Jago de Compostella (Abb. 179. 180) nachgebildet. Eine Tochter von St. Sernin dagegen scheint die Abteikirche von Conques.

Zum echt basilikalen System ist das auvergnatische erhoben in der Stephanskirche zu Nevers.

Da sind über den Emporen Obersenster in der Mittelschiffwand angebracht. Die Empore ist im Chor schon zum Laufgang in der Mauerdicke (Mönchsgang, triforium) eingeschrumpft. Am Äußeren fällt in dieser ganzen Gruppe die Einfachheit der Pforten auf. Dagegen ist die alte gallorömische Flächenmusterung mit bunten Steineinlagen hier wieder zu Ehren gekommen. Da sind Rauten, Sterne, Zickzackbänder an den Friesen, Ziergiebeln und Bogenzwickeln. Auch die Fensterbögen sind oft aus verschiedenfarbigen Steinen zusammengesetzt. Die Gesimse ruhen auf Kragsteinen, das ist bezeichnend für den französisch-romanischen Stil.

5. Die lombardische Hallenkirche.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts beginnt die Entwicklung des lombardischen Gewölbsystems. Die Hauptkirche der Lombardei, S. Ambrogio in Mailand, geht voran (Fig. 181).

Hier ist bei gebundenem System das Kreuzgewölbe durchgeführt, und zwar von Anfang an mit Kreuzgurten, die im Halbkreis laufen. In den Seitenschiffen kuppelartige Kreuzgewölbe, deren Grate sich gegen den Scheitel hin verlieren. Die Pfeiler sind schon dem Gurtsystem des Gewölbes entsprechend gegliedert; eine Vorlage für jeden Bogen. Als Widerlager gegen den Seitenschub des Hauptgewölbs sind Emporen angelegt. Mauersporen oder Strebepfeiler, die auf den Gurtbögen der Seitenschiffe stehen, dienen außerdem dazu, die Mittelschiffwände zu versteifen. Aber auch die Schildbögen des Mittelschiffgewölbs sind durch solche Mauersporen im Scheitel gestützt, was mit Rücksicht auf die steile Form der Kreuzgewölbe nötig scheinen mochte. Durch Strebepfeiler sind auch die Umfassungsmauern der Seitenschiffe verstärkt. Ein überaus vorsichtiges System, das wirklich seinen Zweck erreicht, aber freilich auch die Anlage von Seitenfenstern im Mittelschiff ausschließt. So ist aus der flachgedeckten Basilika eine gewölbte Hallenkirche mit Emporen geworden. Der Innenraum hat infolge tiefer Lage der Gewölbansätze etwas Gedrücktes, Dumpfes. Der kreuzgewölbte Umgang des Vorhofs, der gleichzeitig mit dem Schiff erneuert sein muß, bildet an der Ostseite eine zweistöckige Vorhalle und zugleich Fassade von genialer Erfindung: eine abgestufte Gruppe

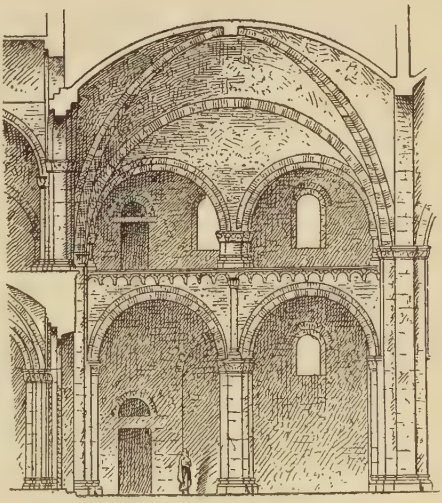


Abb. 181. S. Ambrogio in Mailand.

von fünf Bögen, denen Gewölbe entsprechen, öffnet sich nach außen, eine ebensolche von drei Bögen nach innen.

Offenbar ist das lombardische Gewölbesystem auf dem heimischen Boden erwachsen, wohl durch Übertragung von Erfahrungen im Zentralbau, an Bauten wie S. Fedele zu Como. Die große und fruchtbare Neuerung ist die Durchführung des Kreuzrippengewölbs für das Mittelschiff. In S. Ambrogio sind es eigentlich Hängekuppeln mit unterlegten (nicht ins Gewölb eingreifenden) Gurten. Kreuzgewölbe römischer Form wurden in solchen Dimensionen längst nicht mehr gemacht.

Die Aufgabe war nun, auch noch Oberfenster in den Seitenwänden des Mittelschiffs, einen Lichtgaden anzubringen. Sie wurde bald darauf in der Michaelskirche zu Pavia gelöst. Zunächst scheint indes die Hallenform in der Lombardei vorgeherrscht zu haben. Darauf deuten verschiedene Fassadenmauern, die für eine Hallenkirche passen würden, obwohl sie einer Basilika vorgeblendet sind. So sehr war die Phantasie der Architekten von dem Hallentypus noch erfüllt! Die Hallenform selber zeigen S. Eustorgio und S. Babila in Mailand, S. Eufemia zu Piacenza, die Kirche von Vercelli und das Querhaus des Doms von Piacenza.

Auf lombardische Anregung sind wohl gewisse romanische Hallenanlagen in der Regensburger Gegend zurückzuführen.

Die ältesten Gewölbekirchen Deutschlands haben durchweg Hallenform. Man war an die Erscheinung offenbar gewöhnt von den Krypten her. Doch war sie immer nur im kleinen zugelassen, insbesondere bei Doppelkapellen in zwei Stockwerken, wie sie in Burgpfalzen beliebt waren. Die untere war wohl meist für die Leute bestimmt, die obere für die Herrschaft, die Eingänge vorsichtig gesondert.

In Westfalen kam beim Eindringen der rheinischen Wölbkunst die Hallenform wieder in Erinnerung und zur Geltung im anspruchsloseren Kirchenbau. Es bestand übrigens auch ein unmittelbarer Verkehr mit Westfrankreich. Die romanischen Hallenkirchen Westfalens umfassen meist nur 2—3 Joche in der Länge, ohne Querschiff, plattgeschlossene Chöre, an der Westseite eine Vorhalle mit turmartiger Glockenstube. Die Ausführung bäuerlich schlicht. Man unterscheidet zwei Gattungen: eine mit gebundenem Grundrißsystem und eine andere mit durchlaufenden Jochen, wobei die Scheitelhöhen schon mit Hilfe des Spitzbogens ausgeglichen sind.

6. Gewölbebasiliken.

Die Vielheit der romanischen Gewölbebauweisen mußte aufhören, sobald es gelang, die Basilikaform, die Grundüberlieferung des lateinischen Kirchenbaus, mit der Wölbung zu vereinigen. Es konnte ganz nur mit Hilfe des Kreuzgewölbs gelingen. Die Durchführung des Rippengewölbsystems mußte endlich den katholischen Einheitsstil hervorrufen. Inzwischen stellten sich verschiedene andere Lösungsversuche ein.

Tonnengewölbte Basiliken. In Burgund nebst dem Rhone- und dem mittleren Loirethal ist die tonnengewölbte Basilika zu Hause. Die älteren Beispiele verraten noch die Abkunft von der Hallenkirche. In den Seitenschiffen sind noch Halbtonnen beibehalten. Die Pfeiler nehmen übermäßigen Raum in Anspruch. Für die Seitenschiffe bleibt kaum mehr als die Breite eines Gangs. Um nun trotz den dicken Pfeilern den Durchblick freizuhalten, müssen die Scheidbögen weit und hoch genommen werden, so daß für die Oberwände mit den Fenstern doch wieder nur wenig Fläche übrig bleibt.

Das reife Hauptwerk dieser Gattung wäre vermutlich die Münsterkirche von St. Gilles geworden. Der Gründer war Raimund IV., Graf von Toulouse, der Führer des ersten Kreuz-

zugs und Erbauer von St. Sernin zu Toulouse. Das Riesenwerk blieb in den Ketzerkriegen stecken und wurde in neuerer Zeit noch zum Überfluß verstümmelt, erweist sich aber trotz allem als die Glanzleistung der provençalischen Baukunst. Sie ist an Feinheit des Steinschnitts und Verbands unübertroffen. Berühmt ist insbesondere die Stirnseite, die einen der italienischen Renaissance verwandten Bausinn bekundet. Bedeutend auch die Choranlage, die dem sonst nicht landesüblichen Schema des Umgangs mit Kapellen folgt, und zwar so, daß die letzteren, wie nachmals erst wieder an den gotischen Kathedralen, unmittelbar aneinanderstoßen.

Am regsamsten ist Burgund. Hier hängt der Aufschwung des Kirchenbaus eng zusammen mit dem von Cluny unter den Äbten Odo, Maiolus und Odilo. Leider ist das Münster von Cluny selbst und eine Reihe anderer Hauptwerke zerstört.

Unter Maiolus kam nach Cluny der Lombarde Wilhelm von Ivrea, nachmals Abt von St. Benigne zu Dijon, welches Münster er ums Jahr 1000 einem Neubau unterzog. Es war eine große Säulenbasilika, an die ein gewaltiger Rundbau, offenbar in Nachahmung der Grabeskirche zu Jerusalem, anstieß. Die Rotunde ist im Unterbau sowie in Aufnahmen erhalten. Wilhelm soll auch Bauherr und Baumeister der Kirche St. Philibert in Tournus gewesen sein, die mehrere Versuche zur Einwölbung der Basilika nebeneinander aufweist. Die Vorhalle hat im Untergeschoß über dem Mittelschiff Kreuzgewölbe zwischen Gurten, über den

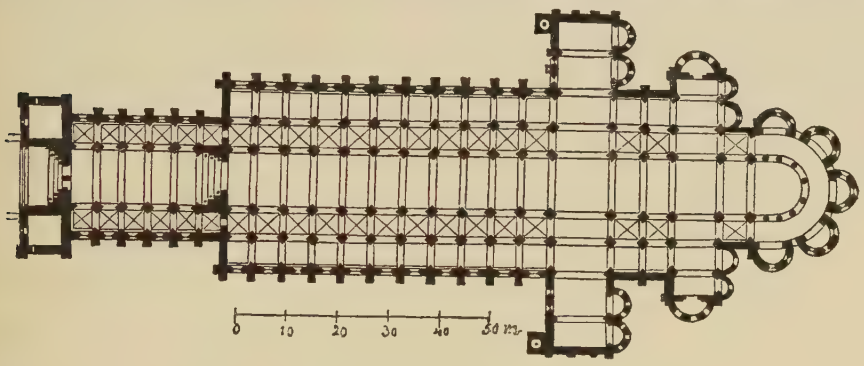


Abb. 182. Grundriß des Münsters von Cluny, von Gauzo.

Seitenschiffen quergelegte Tonnen, im Obergeschoß ein Längstonnengewölb über dem Mittelschiff und Halbtonnen über den Abseiten. Die Basilika selbst hat im Hauptschiff eine Reihe quergestellter Tonnen, in den Abseiten ansteigende Kreuzgewölbe und dazu ein altertümliches Vierungsturmgewölb. Neu und einzigartig ist die Übertragung der Quertonnen auf das Hauptschiff, offenbar ein Ausweg, um das lichtlose Längstonnengewölb zu vermeiden. Die plastische Behandlung der Einzelheiten ist so schlicht als möglich, auf Bemalung angelegt: plumpe Rundpfeiler mit Gesimskranz und darüber ähnlich gezeichnete Wandpfeiler, welche die Querbögen des Gewölbes tragen.

Ähnlich ungeschlachte Versuche findet man an den Münstern der Cluniazenser in der burgundischen Schweiz.

Der entscheidende Umschwung geht aus vom Neubau des Münsters Cluny unter Abt Hugo (Abb. 182).

Es ist begonnen 1088, geweiht im Chor 1095, im ganzen 1131, abgebrochen bis auf einen geringen Rest 1811! Die Baumeister waren Mönche, zuerst Gauzo, früher Abt von Beaune, und Hezilo aus Lüttich. Hugo selbst nahm technisch thätigen Anteil. Der Grundriß, durch Aufnahmen gesichert, war überaus großartig: fünfschiffig mit doppeltem Querschiff und Chorumgang. Die Gesamtlänge war genau nach St. Peter in Rom abgemessen. Eine Neuschöpfung ersten Rangs bedeutete der Aufbau. Es ist nicht zu viel gesagt, daß hier „die Errungenschaften der Gotik schon zu zwei Dritteln vorweggenommen" waren. Jedes Schiff hatte seine eigene Fensterreihe. Das Mittelschiff war mit einer Tonne eingewölbt, die Seitenschiffe mit Quertonnen, bezw. mit Kreuzgewölben. Die Pfeiler kreuzförmig gebildet mit Vorlagen von Pilastern und Halbsäulen. Die Gewölbdienste aus verschiedenen Gliedern, Bündelsäulen und Pilastern übereinander in mehreren Absätzen aufgebaut. Eine übermäßige Höhe der Scheidbögen war freilich die unvermeidliche Folge des abgestuften Aufbaus der doppelten Seitenschiffe.

Nach diesem Muster richtet sich fortan Burgund. Das Meisterwerk der jüngeren Schule ist die Kathedrale von Autun (12. Jahrh.). Das System von Cluny ist

hier mit vertieftem Studium der klassischen Antike durchgearbeitet. Daneben sind die Klosterkirchen von Paray-le-Monial und La Charité mit Auszeichnung zu nennen. Im Grundriß wie im Querschnitt arbeitet diese Schule direkt teils der Gotik, teils der Renaissance vor, die beide im romanischen Bauwesen ihre Wurzeln haben. Künstlerische Rücksichten aber walten über die konstruktiven vor und geben dieser Schule ein konservatives Gepräge. Auf dem Gebiet der Konstruktion hat sie freilich auch ihre Schwächen: alle größeren Gewölbebauten haben nachträglich durch Strebekonstruktionen gesichert werden müssen. Zur Regel wird das folgende Gewölbesystem: Im Mittelschiff eine Längstonne, das ist zweifellos die zum Langbau passendste Gewölbart. In den Seitenschiffen rippenlose Kreuzgewölbe. Die Pfeiler bilden eine gleichförmige Reihe. Zwischen Scheidbögen und Oberfenstern ist ein Zwischengeschoß, eine blinde Galerie durchgeführt, eine Reminiszenz an die Emporen, nächstverwandt den Triforien. Da sie hier keinerlei struktive Bedeutung hat, läßt sie sich nach Belieben strecken. Der Aufbau der Schiffswände ergiebt einen künstlerisch gestimmten Dreiklang. Vorläuferin der Renaissancekunst ist die burgundische Schule darin, daß sie die Schönheit der Verhältnisse zum obersten Gesetz erhebt. In der Auflösung der Massen hält sie zwischen frühromanischer Flächen- und gotischer Gliederarchitektur die Mitte. Ihren Formenschatz entlehnt sie immer zielbewußter der Antike. Wie in der Provence werden auch in Burgund die romanischen Formen, Bogenfries, Lisenen u. dergl. nach und nach durch klassische Gesimse und Pilaster verdrängt. Einen Hauptschmuck der Wände, äußeren wie inneren, bilden Arkaturen, die ein paarmal nachweislich den Attiken römischer Stadtthore nachgebildet sind. An älteren Bauten sind Pilaster und Runddienste gemischt. An den reifen Werken aber herrscht durchaus der klassische kannelierte Pilaster. Die Vermeidung runder Glieder giebt dieser jüngeren Burgunderschule ihr besonderes, unmittelalterliches Gepräge, das sie nur mit der provençalischen teilt. Die Anwendung des Spitzbogens wirkt neben dieser klassizistischen Haltung zunächst befremdlich, insbesondere auch die Vermischung desselben mit Rundbögen. Es waltet aber darin eine weise Regel: Tragbögen sind gebrochen, bloße Maueröffnungen rund gedeckt.

Das Chorhaupt steht auf Säulen statt der Pfeiler im Vorderschiff und hat eine andere Geschoßteilung als die Schiffwände. Die wagrechten Linien sind darin vermehrt, so daß die Chorrundung und damit das Schiff weiter erscheint, als in Wirklichkeit der Fall ist. Die Rücksicht auf die Sicherung der Gewölbe beengt die Räume; die Rücksicht auf die Beleuchtung treibt die Wände in die Höhe. Doch das Streben der burgundischen Baumeister geht darauf, die Breite nicht zu verkürzen. Mangelhaft ist nur wieder die Beleuchtung. Es ist klar, daß das hiefür so günstige Kreuzgewölbe schließlich der Gotik trotz aller Schönheit des burgundischen Stils zum Sieg verhelfen mußte.

Einmal ist mit Glück im großen der Versuch gemacht, beides zu vereinigen: Kreuzgewölb und Burgunderstil, an den Chorteilen der Kathedrale von Langres. Dabei sind doch die Kreuzgewölbe möglichst dem perspektivischen Eindruck des Tonnengewölbs angenähert. Die Schönheit der Raumbilder wird hoch gerühmt. Die Fassade sucht an Adel der Verhältnisse und der Formen ihresgleichen.

Leider sind die meisten burgundischen Fassaden zerstört. Hier scheint das Schema entstanden zu sein, welches auf den normännischen und gotischen Kathedralstil übergegangen ist: das Turmpaar als Einfassung für die Stirn des Mittelschiffs und die Gruppe der Portale. Cluny hat die Doppelturmfronten im Benediktinerorden aufgebracht. Das Turmpaar verteidigt zunächst den Eingang in die Galiläa, ob sie nun als offener Vorhof angelegt ist, wie in Paray-le-Monial — ein Kreuzgang mit durchbrochenen Außenmauern —, oder als Vorkirche, wovon St. Philibert zu Tournus das

älteste Beispiel ist, hier in zwei Geschossen. Römische Thorbauten mögen für die Anordnung der Türme und des Zwischenbaus das Vorbild abgegeben haben. Entwicklungsgeschichtlich erscheint die einfachste Anordnung als die bedeutsamste: die unmittelbare Verbindung der Vorhalle samt den Doppeltürmen mit dem Kirchenschiff. Die jüngere burgundische Schule gesellt in der Regel zum Frontturmpaar den Vierungsturm, der mitsamt der reichen Choranlage vom Martinsmünster zu Tours auf die Basilika von Cluny übergegangen war.

7. Kreuzgewölbte Basiliken.

Das Kreuzgewölb gestattet die Einrichtung von Seitenfenstern im Gewölb selbst und empfiehlt sich dadurch am meisten für die Basilika. Oberitalien samt den deutschen Alpenländern, das Rheinland und das nördliche Frankreich haben wetteifernd an der Entwicklung dieses Systems gearbeitet.

In der Lombardei: Von S. Ambrogio in Mailand ist die Entwicklung in zwei Richtungen weitergegangen: auf der einen Seite Hallenkirchen, auf der anderen Gewölbebasiliken mit Emporen. Zu den letzteren bedurfte es vom System von S. Ambrogio aus nur noch eines Schritts: Höherlegung des Gewölbs im Hauptschiff, also daß Raum für Oberfenster wurde. Die entsprechende Ausbildung des Strebesystems bewegt sich in der Richtung, die an S. Ambrogio eingeschlagen ist: Strebemauern, die jetzt über die Seitenschiffe weggeführt und parallel zu den Dächern abgeschrägt werden.

Das frühste Beispiel ist anscheinend die Michaelskirche in Pavia, wohl noch aus dem 11. Jahrhundert, ein Backsteinbau mit nackten Wänden, nur die Träger und Gesimse aus Haustein. Ein altertümlich strenger und kraftvoller Sinn scheint sich in diesen Räumen auszuprägen. Das Schiff hat die größte Ähnlichkeit mit dem Ambrosiusmünster, nur daß eben Oberfenster da sind. Freilich war das höhergelegte Gewölb dann auch nicht hinreichend gesichert. Schon im Mittelalter hat ein Umbau vorgenommen werden müssen. Das Kreuzschiff mit seinem Tonnengewölb und den Blendarkaden deutet übrigens auf Einfluß von Burgund. Ein achteckiges Kuppelgewölb krönt die Vierung.

Das reifste Werk der Gruppe ist der Dom zu Parma, dessen Bau dem 12. Jahrhundert angehört. Hoch und schlank im Querschnitt, erinnert er durch den Chor an den Dom von Speyer. Der Dom von Modena ist wohl erst im 13. Jahrhundert als Gewölbkirche umgebaut worden. Am Nordabhang der Alpen vertreten das Großmünster in Zürich, das Basler „Münster“ und die Stiftskirche in Klosterneuburg neben anderen Bauten diese Gattung. Lombardischer Einfluß ist auch am Rhein (in Klosterrat) und in Niedersachsen nachweisbar: zu Königslutter, durch Beziehungen zum Salzburger Hochstift vermittelt.

Die Verwandtschaft mit der Hallenkirche ist bei dieser Gruppe deutlich. Die Seitenschiffdächer sind sehr hoch geführt. Das gebundene Grundrißsystem ist bisweilen aufgegeben zu Gunsten gleicher Jochzahl in allen Schiffen. Dabei sind die Kreuzgewölbe bald im Mittelschiff gestreckt in die Quere, bald in den Seitenschiffen nach der Längenachse des Gebäudes. Die Gewölbe selbst haben manchmal wieder streng wagrechte Scheitellinien wie die römischen.

Die stattlichste aller romanischen Kirchen in der Lombardei, die Kathedrale von Piacenza (von 1122 bis ins 13. Jahrhundert erbaut), ist leider ebenso reich an Unebenheiten wie an Schönheiten. Die allgemeine Anordnung folgt dem Dom von Pisa. Auch die Anordnung der Kuppel, die an und für sich ein Prachtstück ist, fiel zufällig ähnlich wie dort gezwungen aus. Das Mittelschiff sollte ursprünglich quergestreckte Kreuzgewölbe haben. Die jetzigen sechsteiligen verraten einen Meister, der schon mit der Frühgotik bekannt war. In lockerem Zusammenhang mit dem lombardischen Gewölbsystem steht auch der Dom von Cremona. Die Emporen sind manchmal aufgegeben. So in der schmucken Kirche S. Savino zu Piacenza, in S. Pietro in ciel d'oro zu Pavia, am Dom zu Trient, der Kirche von Altenstadt in Bayern, dem Dom zu Trau in Dalmatien, der freilich als ein nachgeborenes Kind des Romanismus zu bezeichnen ist.

Im Äußeren spielt an den lombardischen Gewölbkirchen ähnlich wie an rheinischen und burgundischen die Vierungskuppel eine große Rolle. Das späte Glanzstück dieser Gattung sieht man am Cisterzienserkloster Chiaravalle bei Mailand. Unerläßlich sind ferner die Galerien unter den Dachansätzen, vorzüglich an der Apsis. Die Brüstungssäulchen tragen meist kleine Quertonnengewölbe. Die Fassaden bleiben seltsamerweise manchmal im Schema der Hallenkirchenfront mit Hilfe von Blendmauern. Noch wirkungsvoller als die Front sind aber oft die Choransichten. Stückweise und vereinzelt werden die Motive der lombardisch-romanischen Außenarchitektur, die Portalbaldachine und Zwerggalerien bis tief in den Süden nachgeahmt. Auch Dalmatien hat, namentlich in Zara (Dom, S. Crisogono), reizvolle Beispiele aufzuweisen.

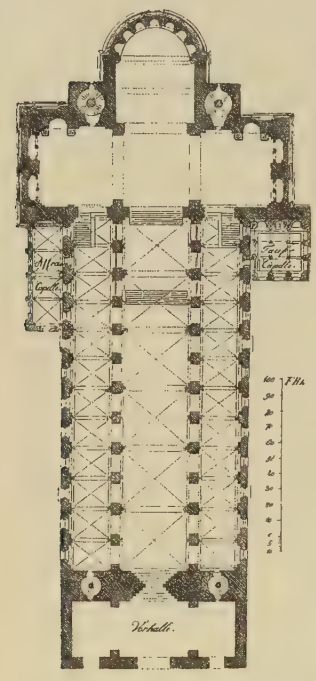


Abb. 183. Grundriß des Doms von Speier.

Im Aufbau des Innern herrscht, wie bei Gewölbebauten natürlich, der Pfeiler in mannigfacher Gliederung durch Vorlagen. In der Frühzeit werden die Kapitellgesimse gern mit figürlichem Bildwerk von nordischem Gepräge verziert.

Im ganzen erscheint der lombardisch-romanische Stil eben doch als ein Stück Deutschtum, wenn auch kein reines, sondern ins Südländische übersetztes. Die Räume weiter und die Flächen breiter, die Dächer flacher als im Norden und die Gliederung überwiegend wagrecht. Dazu kommen noch charakteristische Motive aus dem christlichen Altertum, wie die Rundfenster und die Portalvordächer auf Säulen.

In Deutschland: Cluny, das andere Rom, hatte der Welt gezeigt, daß eine durchgewölbte Basilika im größten Maß möglich sei. Überall erstehen nun die gewölbten Dome, die Denkmäler der Kreuzzugsperiode. Am Rhein wie im Poland mögen die Kirchenbaumeister von dem Wunderwerk des Neubaus in Cluny Kunde gehabt haben. Doch die großen technischen Aufgaben haben sie, wie es scheint, selbständig gelöst. Die rheinischen Gewölbebasiliken haben mit den lombardischen das Kreuzgewölb gemein, aber nicht das vorsorgliche Strebewerk. Ihre Sicherheit beruht einfach auf der Widerstandskraft der mächtigen Mauern und Pfeiler, die nach dem sogen. gebundenen Grundrißsystem verteilt sind.

Die kühne Neuerung tritt, soweit wir es noch zu übersehen vermögen, sofort im großen auf. „Nur ein an Außerordentliches gewöhnter persönlicher Wille konnte solches wagen" — eines Kaisers Wille, des unglücklichen vierten Heinrich. Der von seinem Ahn gegründete Dom zu Speier (Abb. 183. 184), der um 1060 vollendet war, schon eingewölbt in den Seitenschiffen, war durch den Strom unterspült. Benno, Bischof von Osnabrück, der Schüler Hermanns des Lahmen von der Reichenau, der Kriegsbaumeister des Königs, besorgte die Schutzbauten. Die Oberleitung des einem Neubau gleichkommenden Umbaus der Basilika übernahm 1097 der kaiserliche Kanzler Otto, nachmals Bischof von Bamberg, ein Zögling von Hirsau. Noch zu Lebzeiten Heinrichs IV. († 1106) war der Bau vollendet, eine durchaus überwölbte Basilika, ein Trutz-Cluny. Senkungen und Gewölbschäden machten im 12. Jahrhundert einen neuen Umbau nötig. Daher wird die Verstärkung der Hauptpfeiler rühren. Ursprünglich mögen die Stützen durchaus gleichartig gebildet gewesen sein, so wie die Zwischenpfeiler noch heute sind. Die Kreuzgewölbe, die zuerst streng wagrechte Scheitellinien hatten, wurden jetzt nach halbkreisförmigen Kreuzgräten ausgeführt. Die Seitenmauern wurden im Zusammenhang mit dieser Umwölbung erhöht um den Laufgang, der zu der Wirkung des Äußeren so viel beiträgt. Eine Neuerung war außerdem der Querbau über der Vorhalle, der mit seinem Kuppelturm und Flankenturmpaar dem Ostbau entspricht. Auch die Chorteile wurden fast gänzlich erneuert.

Für eine unvollkommene Nachbildung des Systems von Speier, nicht mehr für den Schöpfungsbau gilt neuerdings der Dom zu Mainz (Abb. 185). Er war 1081 abgebrannt. Den Wiederaufbau hat gleichfalls Heinrich IV. reichlich unterstützt aus Dankbarkeit für die Kaisertreue der Mainzer Geistlichkeit und Bürgerschaft im Kirchenstreit. Auch hier sind die alten Gewölbe nicht mehr erhalten. Im 13. Jahrhundert kam der westliche Querbau mit dem großartigen Martinschor hinzu.

An diesen beiden Zwillingsdomen sind die Folgerungen des Gewölbebaus zwar nicht nach der konstruktiven, aber nach der formalen Seite hin gezogen. Der Hochbau ist durchgeführt anstatt des mit der Holzdecke verbundenen Breitbaus, so sehr, daß die senkrechten Glieder selbst über die Stockwerksgesimse hinweglaufen. Durch die Dienste des Gewölbes, halbsäulen- und pilasterförmigen Vorlagen werden sowohl die

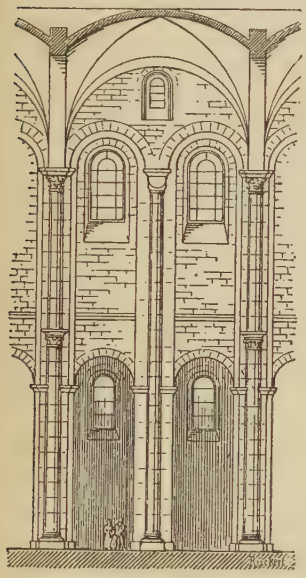


Abb. 184.

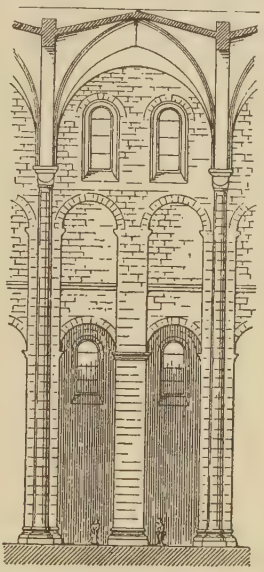


Abb. 185.

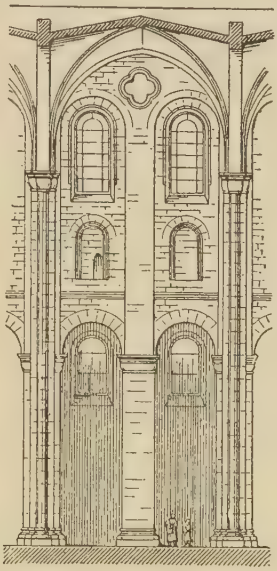


Abb. 186.

Jochsystem der Dome von Speier, Mainz und Worms.

Wände als die Pfeiler konstruktiv gegliedert. Die Wände zwischen den Gewölbträgern sind entlastet, was durch Flachnischen zum Ausdruck kommt. Im Mainzer Dom sind die Halbsäulen an den Zwischenpfeilern als müßige Glieder weggelassen.

Es sind wahrhaft königliche Bauten, bei aller Rauheit und Unbeholfenheit im einzelnen von einer echten Monumentalität, die von keinem Werk des verfeinerten jüngeren Stils erreicht wird.

Ihnen schließt sich der Dom zu Worms an, der beide Systeme zu verbinden scheint zum Teil schon in den flüssigeren Formen des 12. Jahrhunderts (Abb. 186).

Ein ganz anderes System zeigt die Münsterkirche zu Laach (1039—1156, Abb. 187), nur ist nicht ausgemacht, ob es der Gründungszeit oder der zweiten Bauperiode angehört. Hier sind Zahl und Breite der Joche gleich durch alle Schiffe und die Gewölbe sämtlich gestreckt, im Hauptschiff nach der Quere, in den Seitenschiffen nach der Länge. Infolgedessen sind behufs Gewinnung gleicher Scheitelhöhen die Bögen teils verkürzt, teils überhöht. Die Quergurten des Mittelschiffs folgen statt dem Halbkreis einer flacheren unreinen Bogenlinie. Mit Recht hat darum dieses Jochsystem keine Nachfolge gefunden bis in die Zeit der Gotik, welche durch den Spitzbogen alle Nachteile beseitigt. Die nächste Verwandtschaft bietet ein burgundischer, wie Laach dem Kreis von Cluny-Hirsau angehöriger Bau, die Abteikirche zu Vézelay.

Langsam dringt dann im 12. Jahrhundert der Gewölbebau auf deutschem Boden gegen Osten vor. Nachträglich werden holzgedeckte Basiliken eingewölbt. Neben den

rheinischen Einflüssen sind französische und lombardische Einflüsse nachweisbar. (Jenes an St. Godehart zu Hildesheim, dieses in Klosterneuburg, Altenstadt-Schongau. Die zwei erstgenannten Bauten sind übrigens thatsächlich, entgegen dem ursprünglichen Plan, flachgedeckt.)

Heinrich der Löwe hat besonders kräftig den Gewölbebau gefördert (Dome in Braunschweig und Lübeck; jüngere Nachahmung dieses Typus am Dom von Ratzeburg). Die Holzdecke blieb in Deutschland länger als in Frankreich und der

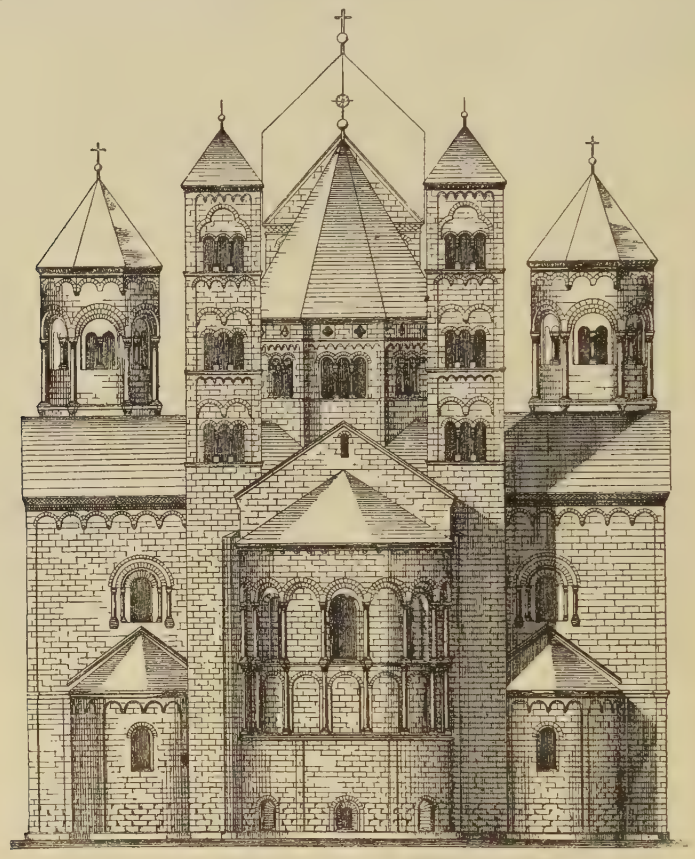


Abb. 187. Münster von Laach. Aufriß von Osten.

Lombardei die Regel. Noch länger das auf die Holzdecke berechnete System, höchstens daß man die Pfeiler und Mauern verstärken zu müssen glaubte. Das gebundene Grundrißsystem (mit Doppeljochen in den Seitenschiffen) zusamt seiner Begleiterscheinung, dem Stützenwechsel, die in Deutschland schon zuvor heimisch waren, kamen durch die Einwirkung des Gewölbes erst recht zur Geltung. Doch dient im ganzen das Gewölbe im deutschen Kirchenbau mehr dem praktischen Bedürfnis als ästhetischen Interessen. Der Fortschritt führt bei den Kreuzgewölben zum Bogenstich mit halbrunden Kreuzgraten. Im Rheinland treten diese Verbesserungen zuerst auf, wohl unter französischem Einfluß. Die Sachsen bleiben bei dem altertümlich strengen wagrechten Gewölb, sogar oft ohne Trennungsgurten. Kuppelförmige Gewölbe mit blinden Gratansätzen kommen in Westfalen und am Niederrhein vor. Neue Bahnen werden dann durch das Rippengewölb eröffnet.

Die Zwischenstütze, die ja wenigstens im Mittelschiff keine Beziehung zum Gewölbe zeigt, kann auch als Säule gebildet werden, was einen altertümlichen Eindruck macht. Man findet es namentlich in elsässischen Kirchenbauten, welche Deutsches und Französisches vermischen. Für den rationellen reinen Pfeilerbau, in dessen Gliederung die ganze Gewölbeordnung ausgeprägt werden kann, ist neben dem Wormser Dom (im Bau von 1177—1192) die Stiftskirche zu Ellwangen ein Muster. Das Zwischengeschoß mit den Blendnischen ist hier wie in Worms und schon in Mainz wohl Nachahmung des französischen Triforiums. Den Pfeiler bildet man in der Reifezeit dieses Stils meist kreuzförmig, weil ja doch die Ecken weniger belastet sind.

Der Querschnitt ist in den deutschen Gewölbebasiliken so ziemlich gleich wie in den holzgedeckten; er erscheint aber niedriger, weil die Kämpferlinie des Gewölbs den Eindruck mitbestimmt. Von Strebepfeilern wissen die Deutschen nichts; das Spiel der Kräfte im Gewölbebau ist ihnen noch verborgen. So bleibt der Charakter dieser Bauten schwerfällig und nüchtern. Das gebundene System des Grundrisses wird geradezu zur Fessel, bis das Eindringen gotischer Baugedanken im sogen. Übergangsstil neues Leben weckt.

In Frankreich samt Spanien und England. Die Loire bildet für Frankreich eine Art von Mainlinie. In der romanischen Baugeschichte scheidet sie den Süden mit seinen Tonnen- und Kuppelgewölben vom Norden, der das Kreuzgewölbe ausschließlich begünstigt.

Einzig steht in Burgund durch ihre Kreuzgewölbe die Cluniazenser-Münsterkirche zu Vézelay, die dem 12. Jahrhundert angehören muß. Schon der Querschnitt ist im Vergleich zu den burgundischen Tonnengewölbkirchen auffallend niedrig. In der gleichen Absicht ist offenbar das Triforium im Schiff weggelassen. Das Kreuzgewölbesystem läßt sich nur durch die Kenntnis auswärtiger Bauten hier erklären. In der Vorhalle wird der Schub der kuppelartig steilen Hauptgewölbe durch ansteigende Gewölbe in der Empore aufgefangen. Darüber spannen sich Querbögen und -mauern, die sich zwar ausnehmen wie ein Strebewerk, in Wahrheit aber wesentlich zur Unterstützung des Dachgerüstes bestimmt sind.

Das angevinische System der kuppelförmigen Kreuzgewölbe ist wie auf die Hallenkirche so auch auf die Basilika übertragen worden. Hauptwerk dieser Art ist die Kathedrale von Mans im Schiff (1158 neu geweiht).

Durch die Schule von Anjou wird die spanische Kirchenbaukunst beeinflußt, die den Höhepunkt ihrer Leistungen ebenfalls in kreuzgewölbten Basiliken erreicht. Die Schiffe sind einfach gehalten, mit kuppelförmigen Rippenkreuzgewölben auf zugespitzten Tragebögen. Die flachen Dächer der Seitenschiffe gestatten, Oberfenster und Gewölb im Mittelschiff tief herabzurücken. Alle Pracht scheint für die Vierungskuppeln mit lichtspendender Trommel aufgespart, die nach außen und innen reich und zierlich ausgestattet werden. Das glänzendste Beispiel gewährt die Alte Kathedrale von Salamanca.

Der französischen Baukunst gehören auch die Bauten der Kreuzfahrer im heiligen Land an. Hauptwerk ist der Erweiterungsbau am Grabesdom zu Jerusalem, als Querschiff und Chor mit Umgang und Emporen gedacht.

In der Normandie hatten die Baubestrebungen des 11. Jahrhunderts bis dicht an die Einwölbung der Basilika herangeführt, aber bei der Ausführung war man, wie es scheint, vor der Überwölbung der Mittelschiffe doch wieder zurückgeschreckt. So zeigt die Frauenabtei St. Trinité zu Caen schon im Triforium Vorbereitungen auf ein Gewölbsystem. Hier erscheint zum erstenmal eine Gewölbart, welche die Vorstufe des sechsteiligen Rippengewölbs der Frühgotik bildet, nämlich das Kreuzgewölb mit übermauertem Quergurt, welcher von den Zwischenpfeilern durch den Scheitel läuft, um den letzteren zu unterstützen. Im 12. Jahrhundert wurde auch die Kirche der Mannsabtei St. Etienne daselbst nachträglich eingewölbt, mit sechsteiligen Gewölben im Mittelschiff, Halbtonnen über den Emporen.

Auf englischem Boden ist nur die Kathedrale von Durham (erbaut von 1093 und wieder von 1128 an) in romanischen Formen eingewölbt, bemerkenswert namentlich durch die Strebebögen (Abb. 188).

Die gemeinsame Aufgabe ist inzwischen in der Schule von Francien (Isle de France), die von alten Schulüberlieferungen weniger behindert war, so glücklich angefaßt worden, daß ihre Lösung alle Wettbewerbungen aus dem Felde schlug. Die einfache Lösung beruht im spitzbogigen Kreuzgewölb mit Rippen. Daraus fließt das ganze gotische System.

Demselben Ziel kommt selbständig eine Bauschule nahe, die wiederum einem Reformorden angehört und von Burgund ausgeht.

Im Cisterzienserorden: Die ritterliche Frömmigkeit des Zeitalters der Kreuzzüge findet im Orden von Citeaux ihren schärfsten Ausdruck. Entsagung und Gehorsam sind die Forderungen, die aufs äußerste gespannt werden. International und fortschrittlich wirkt der Orden in seinen Bauhütten, bahnbrechend für einen echt katholischen Kirchenstil, einen kirchlichen Einheitsstil. Die kirchliche Kunst wird in diesem Orden erstmals einer grundsätzlichen, sittlich-religiösen Beurteilung und bestimmten Regeln unterworfen.

Die Kirchen sollen bloße Bethäuser sein im Gegensatz zu den Münstern der Benediktiner. Ihre Ausführung so einfach, als der Zweck erlaubt. Keine Kirchentürme; ein Mann soll die Glocke allein ziehen können. Kein Bildwerk außer dem Kruzifix am Altar. Keine buntgemalte Fenster noch buntbelegte Böden. Malerei und Bildnerei sei im Bethaus doch nur zerstreuend. Mögen die Bischöfe in ihren Kirchen solche Mittel brauchen, um auf die fleischlichgesinnte Menge einzuwirken — sagt Bernhard von Clairvaux —, aber was sollen wir damit, die wir alles für Kot achten, um Christus zu gewinnen? Und er beschreibt mit bitterem Spott die in den Münstern und Kreuzgängen bisher übliche Ausstattung mit Kunstgebilden.

Wenn die Bauart in diesem Orden so einfach als möglich sein mußte, konnte und sollte sie doch auch so dauerhaft und zweckmäßig sein als möglich. Das hat dem gotischen System den Weg gebahnt, zunächst durch „Entwertung des romanischen Bauideals". Die künstlerische Fruchtbarkeit des Zeitalters war so groß, daß selbst dieser kunstfeindliche Orden einen Kunststil, einen Mönchsstil allerdings, erzeugen mußte.

Der Cisterzienserstil ist baugeschichtlich ein Sprößling des burgundischen Gewölbstils, ein Ableger von Cluny, der aber von Anfang an aus der Art schlägt, wie der Orden selbst. Ein Reformwerk ist es, das von Cluny ausgeht und doch gegen Cluny gerichtet ist. Die alte Forderung Benedikts, die Arbeit, wird ausschließlich als körperliche aufgefaßt, als Feldarbeit. Kunst und Wissenschaften sollten ausgeschlossen sein. Die Klöster sind nichts anderes als Ackerbaukolonien für Mönche, große Bauernhöfe in der Einöde. Statt wie Cluny schon vorhandene Klöster zu reformieren, nimmt der Cisterzienserorden stets Neugründungen vor. Die Tochterstiftungen bleiben mit dem Mutterkloster durch Visitationen in Verbindung. Die Generalkapitel sorgen für Verbreitung gleichmäßiger Grundsätze auch im Bauwesen. Die Bauthätigkeit für Ordenszwecke gilt als zulässige Arbeit und wird von Ordensleuten besorgt, vornehmlich von den Halbmönchen (conversi), nach dem Vorbild der Cluniazenser. Der Novizenmeister Bruder Achard wird von Bernhard in französische und deutsche Klöster ausgesandt, um Bauarbeiten zu leiten. Nur aus der Verschickung von Werkleuten erklärt sich die genaue Übereinstimmung von Einzelstücken in Klöstern, die voneinander weit entfernt sind. Doch nimmt die Bauweise der Cisterzienser in verschiedenen Landschaften immerhin eine verschiedene Färbung an.

Wenn trotzdem kein Bau des Ordens aus der romanischen Periode — mit der die heroische Zeit des Ordens zu Ende geht — seine Herkunft verleugnet, so rührt

dies von dem Geist der Behandlung gemäß dem Charakter dieser Reformkongregation, der ebenso tüchtig ist als streng. So ist die Bauweise der Cisterzienser überall großartig bei aller Einfachheit und Sparsamkeit, kühn bei aller Nüchternheit, straff und keusch, alles bloß Gefällige verschmähend und darum nur um so ergreifender. Etwas Militärisches hat sie auch im Kirchenbau, eine militia Christi, die ihre Burgen baut. Im Grundriß geht die Cisterzienserkirche auf das altcluniazensische Schema zurück, das im ersten Bau von Citeaux noch befolgt war: plattgeschlossener Chor mit Nebenchören, Chorkapellen. Die Zahl der Kapellen aber steigert sich gemäß dem Grundsatz, jedem Ordenspriester womöglich seinen eigenen Altar zum täglichen Meßopfer anzuweisen, denn dieses sollte nicht an demselben Altar und demselben Tag von Priestern gleichen Ranges wiederholt werden. Der Kapellenkranz des jüngeren Münsterbaus von Cluny wird bei den Cisterziensern dahin vereinfacht, daß viereckige Zellen (vgl. Abb. 189) unter gemeinsamem Pultdach eine Art von Niederschiff rings um den Chor und entlang dem Querschiff bilden. Die Haupttypen cisterziensischer Chorbildung gehen von den Stammklöstern aus. Den einfachsten und einflußreichsten Typus vertritt das Kloster Bernhards, Clairvaux: einfach viereckiger Chor mit zwei Paaren von Kapellen beiderseits an den Querflügeln. Die Kapellenreihen rings um Chor und Querschiff hatte Citeaux im zweiten Kirchenbau. Rundgeschlossenen Chor zwischen vier viereckigen Kapellen hatte Morimond im zweiten Bau. Rundchor mit Kapellenkranz: Clairvaux im dritten Bau und Pontigny. Das Schiff dehnt sich oft gewaltig in die Länge. Pfortenwände scheiden — wie schon bei den Benediktinern — die Mönche, Halbmönche und Laien, denn das ursprüngliche Zutrittsverbot für Laien konnte doch nur gegenüber dem weiblichen Geschlecht aufrecht erhalten werden. Die Nonnenkirchen des Cisterzienserordens sind öfter einschiffig mit sehr ausgedehnter Westempore. Im übrigen sind die Emporen, Triforien und Arkaturen, die der Übergangsstil zur Gotik sonst überall so sehr bevorzugt, weggelassen. An die Stirn des Schiffs stößt gewöhnlich eine offene Vorhalle, ein Pultdach auf Arkaden, Paradies genannt. Turmlos, wie sie der Regel nach sind, gemahnen die Basiliken der Cisterzienser im Äußeren an die altchristlichen Kirchen, wiewohl die nähere Betrachtung überall ein kräftigeres Geschlecht verrät. Die Glocke trägt zumeist ein hölzerner Dachreiter mit schlanker Spitze. In Oberitalien, Spanien und England haben die Cisterzienser doch den landesüblichen Prachtaufwand eines Vierungsturms nicht verschmäht.

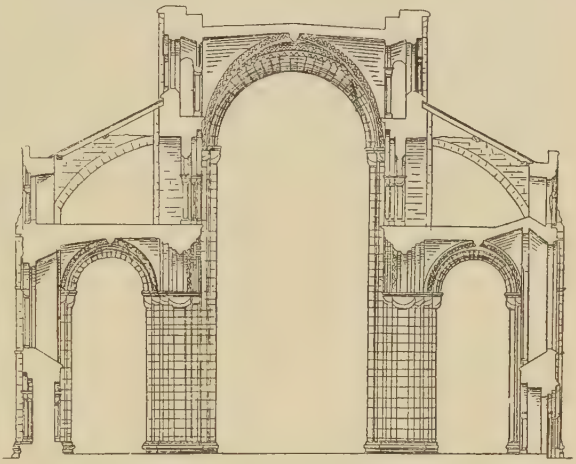


Abb. 188. Kathedrale von Durham. Querschnitt im Schiff.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts gelangt die Baukunst der Cisterzienser auf ihre Höhe. Bis dahin waren die Basiliken derselben flachgedeckt. In Fontenay ist sehr früh die Wölbung, Längstonne und Quertonnen durchgeführt, in Pontigny (1114) das Kreuzgewölb, sogar schon — erstmals für Burgund — mit Rippen. Im südlichen und westlichen Frankreich samt Spanien nimmt der Orden die dort

üblichen Gewölbsysteme auf. In Deutschland sind die älteren Gewölbanlagen, die sich zumeist in den östlichen Gauen finden, öfters eigenartige Versuche (z. B. Bronnbach, Walderbach, Eberbach, Heisterbach, Heiligenkreuz, Arnsburg, Ebrach). Die jüngeren Anlagen vertreten einen eigentümlichen, streng aufgefaßten Übergang zur Gotik (Riddagshausen, Abb. 189, Walkenried, Lilienfeld). Bei seinen jüngsten Koloniegründungen in den nördlichen und östlichen Marken ergiebt sich der Orden mehr und mehr einer schmuckreichen Bauweise in der Art des deutschen Übergangsstils (Lehnin, Zinna, Dobrilugk, Tischnowitz, Trebitsch). In England, wo sie ganz besonders stattlich und zielbewußt auftritt, wirkt sie wesentlich auf die nationale Ausbildung der Gotik ein, trotzdem daß gerade hier die Holzdecke gern beibehalten wird. In Italien hat der Cisterzienserorden den Bettelorden ihre Kirchenbauweise gegeben und so nicht nur die Gotik eingeführt, sondern schon die nationale Baukunst der Renaissancezeit vorbereitet. Überhaupt hat er durch seinen Grundsatz der Beschränkung aller Glieder auf das knappste Maß nicht nur eigentümliche Schule erzeugt, sondern den romanischen, mit dem alten Benediktinerorden so eng verwachsenen Stil aus der Welt verdrängen helfen und den gotischen Grundsätzen vorgearbeitet. Schon die manchmal affektierte, öfter rationelle Einfachheit der Cisterzienserbauten wirkt stilbildend. Profilierung ist in der alten, strengen Zeit die einzige Verzierung; so entwickelt sich der Sinn für konstruktive Gliederung. Nur als gesuchte Sparsamkeit erklärt sich die überall bemerkbare Gewohnheit der Ordensbauleute, die Gewölbdienste auf Kragsteine zu stellen, statt sie bis zum Sockel herabzuführen. Sie selbst wird mit der Zeit zum dekorativen Motiv.

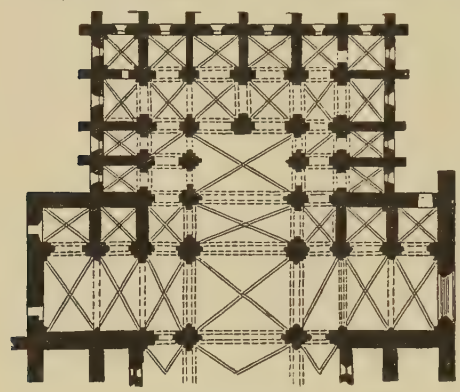


Abb. 189. Chorgrundriß der Cisterzienserkirche zu Riddagshausen.

Gemäß dem Grundsatz, vor allem solid zu bauen, und mit Hilfe seiner internationalen Verbindungen eignet sich der Orden alle konstruktiven Fortschritte der Zeit an. In seiner Heimat Burgund liefert er geradezu ein Vorspiel der Gotik, und das Muster der Stammklöster wird immerhin, nach Plan und Maßen nicht nur, sondern auch im Konstruktiven, Gewölbanlage und Pfeilerbildung oft genug nachgeahmt, um auch außerhalb Burgunds in die Entwicklung der Baukunst einzugreifen. Hier wird zuerst der in Burgund übliche Spitzbogen konsequent in struktiver und stilistischer Absicht durchgeführt; hier zuerst das Rippenkreuzgewölb mit voller Einsicht angewandt und aus diesem System ein durchdachtes Strebewerk herausentwickelt, wenn auch die Strebebögen selbst gewöhnlich noch versteckt gehalten werden, und die durchlaufenden Joche mit länglichen Gewölben haben die Cisterzienser in Burgund schon lange vor der Gotik.

Einen freieren, wenn schon immer ernsten Reichtum entfaltet die Baukunst des Ordens an den Wohngebäuden der Klausur, den Kapitelsälen, Refektorien, Kreuzgängen u. dergl.

8. Der deutsche Übergangsstil.

Was man gebräuchlicherweise so nennt, ist vielmehr ein Mischstil, spätromanisch mit fertig aus Frankreich übernommenen gotischen Einzelheiten. Die Grundrichtung ist indessen eine andere als in der französischen Gotik. Es ist die freie, reiche Kunst-

weise der späteren Staufenzeit. Ihre Tendenz: die romanischen Stilgesetze zu erweitern und beweglicher zu machen, den Formenschatz zu bereichern und an der Natur aufzufrischen. Die Elemente der gotischen Konstruktion: Rippen, Spitzbogen und Strebewerk sind wohl aufgenommen, doch aus dem Zusammenhang gerissen, und in dekorativer, spielender Weise verwendet. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts hatte der Einfluß der französischen Sitten auf die deutschen angehoben, durch den weltbürgerlichen Zug des Zeitalters der Kreuzzüge, des Rittertums, der Hierarchie und Scholastik begünstigt. Paris ist durch seine Universität die hohe Schule der katholischen Welt geworden.

Abb. 190. Dom zu Münster.

Das zünftige Baugewerk verdrängt in Deutschland wie anderwärts im 12. Jahrhundert die baukundigen Kleriker und Scholasten und bricht volkstümlichen Geschmacksregungen Bahn. Es handelt sich nicht mehr so sehr um Münsterbauten als um kleinere Stifts- und Pfarrkirchen. So wendet sich die Kunst dem Gefälligen und Malerischen zu. Die Raumbildung wird ungebundener, die Behandlung der Glieder flüssiger. In der malerischen Ausbildung des Außenbaus leistet diese Zeit Unübertroffenes. Im Grundriß giebt es keine Neuerungen von grundsätzlicher Bedeutung, doch nimmt die Mannigfaltigkeit der Planbildungen zu. Kurze, gedrungene, zentralisierende Anlagen, offenbar dem Außenbau zulieb, der eine geschlossene Gruppe um den Vierungsturm ergeben soll. Der Vierungsturm ist, wenigstens in der rheinischen Schule, auch für das Innere maßgebend, nicht nur als Mittelpunkt des Raums, sondern auch als Hauptquelle des Lichts. Die Vorliebe für Zentralanlagen äußert sich am entschiedensten in den Dreichorkirchen. Deren Stammmutter ist die Marienkirche auf dem Kapitol zu Köln, vermutlich auf der Spur eines römischen Saalbaus. Die Kathedrale zu Tournay, die hierin vielleicht von Köln abhängig ist, wird damit gleichfalls vorbildlich in ihrem Umkreis. In Köln selbst werden mehrere Kirchen nach dem Chorplan der Kapitolkirche umgebaut. Der Umgang ist übrigens nur in der belgisch-französischen

Gruppe beibehalten. Trotz dem Spitzbogengewölb bleiben die Grundfelder meist quadratisch. Die Zwischenpfeiler werden auch wohl einbezogen mittelst des sechsteiligen Gewölbs. Die Deutschen suchen die Stützen weit auseinander zu rücken im Gegensatz gegen die französischen Gotiker, die schmale Gewölbfelder wollen. Dort soll das Innenbild eine rasche Flucht darstellen, hier eine rhythmische, in feierlich gemessenem Schritt. Darum sind auch kuppelartige Gewölbe beliebt, vorzüglich in Westfalen (Dom zu Münster, Abb. 190). Man darf darin den Ansatz einer neuen eigenartigen Entwicklung des romanischen Kirchenbaus, eines niederdeutschen Hallenstils erkennen, der aber früh durch den übermächtigen Einfluß der französischen Gotik verdrängt worden ist. Die Wölbung in Rippen wird zwar den Franzosen abgesehen, doch nicht richtig ausgenützt. Manchmal fehlen die Schildbögen zur Entlastung der Wandmauern. Die Kreuzrippen sind in Westfalen oft nur zur Zierde unterschoben oder in spielender Weise vermehrt durch Scheitelrippen von einem Schlußstein zum andern. Die Schlußsteine können herabhängen wie Stalaktiten. Die Rippen sind mit Zierscheiben und Kerbmustern aufgeputzt. Der Spitzbogen ist ungefähr gleichzeitig mit den Rippen eingedrungen. Doch kommt es nicht zur rationellen Durchführung desselben, die vor allem dahin hätte gehen müssen, daß im länglichen Kreuzgewölb die Kämpfer und die Scheitel der verschiedenen Gewölbebögen unter sich in gleiche Höhe kämen. Statt dessen wird der Scheitelstich oft noch gesteigert, so daß die Erscheinung des Kreuzgewölbs den angevinischen Rippenkuppeln ähnlich wird. Für Osnabrück und Minden wird ein unmittelbarer Verkehr mit jenen westfranzösischen Bauhütten in der That vermutet.

Eine Folge der Rippenwölbung ist die polygone Anlage der Apsis. Als frühstes Beispiel in Deutschland gilt der Dom zu Trier im Umbau des Erzbischofs Hillin (1152—1169). Der Gliederbau steht in den deutschen Mischbauwerken mit der Weite der Raumbildung im Einklang. Er bleibt im Grund romanisch. Im Aufbau geht eine Steigerung von unten nach oben, von einfachen und massigen Formen zu bewegteren und leichten. Der Fortschritt in der Belebung und Durchbrechung der Mauermassen ist gewaltig. Oft ist darin zu viel gethan auf Kosten der ruhigen Wirkung. Doch bleibt der Eindruck unerschütterlicher Tragkraft den Mauern dadurch noch gewahrt, daß die Durchbrechungen in ungeteilter Leibung die Mauerstärke bloßlegen. Die Emporen scheinen vornehmlich als Widerlager angelegt. Wo sie durch ein Strebewerk entbehrlich geworden sind, bleibt nur noch ein Laufgang oder eine blinde Arkatur. Der Strebebogen gilt noch lange als störende Erscheinung; er wird unter den Dachungen versteckt. Das Strebewerk besteht nach lombardischen und cisterziensischen Vorbildern aus Strebemauern. Die steilen, hochgetriebenen Gewölbe wirken in den kurzen, breiten Schiffen günstig. Wagrechte Scheitellinien verlangt erst wieder die spätere Zeit. Der Lichtgaden ist durch die Gewölbe in Bogenfelder eingeteilt. Damit sind neue Bedingungen für die Anlage der Fenster gegeben. Die Aufgabe, die erst jetzt ernstlich aufgenommen wird, erzeugt gar mannigfache Versuche. Deren Grundgedanke ist immer, die Fenstergruppen in das Bogenfeld wie in einen Rahmen einzupassen. Die einfachste Lösung bot die Kreisform, die aber schon zu einfach schien und darum wenigstens in Pässen ausgezackt sein mußte. Die herkömmliche Fensterform fügt sich in den halbrunden Rahmen besser, wenn sie paarweis oder zu dritt in abgestufter Gruppe vermehrt ist. Der Spitzbogen, der doch an Gewölben und Arkaden herrscht, ist für die Fenster noch verschmäht. Dafür bekommen sie Kleeblatt- und Fächerform. Gerade darin, daß mit dem Streben nach freier, heiterer Raumwirkung willkürliche Bildung der Einzelheiten zusammengeht, erweist sich dieser spätromanische Mischstil als eine Art von Barock. Nirgends sind die Willkürlichkeiten so stark wie an der Kirche St. Quirin

zu Neuß. Für den rheinischen Übergangsstil sind die gewirtelten Strecksäulen bezeichnend. Ursprünglich haben die Schaftringe den Zweck, die Schaftstücke miteinander oder mit der Wand zu verbinden, jenes, indem sie die Fuge verdecken, dieses, indem sie in die Wand eingreifen. Ihr ästhetischer Wert ist, daß sie die überschlanken Strecksäulen teilen und zu festigen scheinen. In diesem Sinn ist der Schaftwirtel auch den Byzantinern geläufig seit der Spätantike. Der Spätromanismus aber treibt ein Spiel mit ganzen Bündeln von rohrartigen Säulchen. Für die Kapitelle liebt man schlanke Kelchform, teils die frühgotisch-französische mit den Ecknospen, teils elegante Umbildungen der einheimischen Formen oder fremdartige, wie das maurische, das Kelch und Deckwürfel verschmilzt. Zierliche Einkerbungen wie Diamantreihen und Perlenschnüre säumen die Rippen der Blätter, deren Behandlung oft etwas Metallisches hat.

Im Außenbau glänzt die rheinische Schule, die geradezu von dem modernen Sinn für malerische Einordnung des Bauwerks in das Landschaftsbild geleitet scheint. Die Raumphantasie der Karolingerzeit scheint neu aufgelebt in der Verschmelzung des rituellen Langbaus mit imposanter Gruppenbildung. Man liebt mannigfaltige überraschende Silhouetten. Schon an den Gewölbebauten des 11. und 12. Jahrhunderts am Mittelrhein hatte man die Wirkung des äußeren Aufbaus wohl beachtet. Jetzt werden namentlich die Kuppeltürme der Vierung immer reicher ausgestattet, polygon mit mehreren Fenstergeschossen, Giebeln und Rauten- oder Faltendächern. Die breiteste Entfaltung solcher Pracht gestatten die Dreichoranlagen zu Köln. Den Anfang macht die Gruftkirche von Schwarzrheindorf mit ihren Laufgängen. Dann wetteifern die Apostel- und die Martinskirche miteinander (um 1200). Beidemal galt es, die Ostseite nach dem Strom zu wirkungsvoll zu gestalten. Bei der Martinskirche, wo auch die Chorteile verdeckt waren, fiel aller Nachdruck auf den Vierungsturm. Am Kuppelturm der Apostelkirche sind, wie auch an denen der Paulskirche zu Worms, augenscheinlich byzantinische Motive verwertet. Zum Vierungsturm gesellen sich gewöhnlich schlankere Turmpaare, welche die Ecken oder Winkel der Kreuzpartie einnehmen. Eine zweite Gruppe bildet wohl der westliche Querbau, den etwa ein vierschrötiger Stirnturm krönt. Vom Rhein her sind wohl diese Turmkompositionen zugleich mit dem Kleeblattplan des Chors in die Niederlande und von da nach Frankreich gewandert. Sieben Türme, deren gleichhohe Spitzen sich in der Ansicht von unten auf das mannigfaltigste und gefälligste verschieben, umkränzen den Dom von Tournay. Auf ebensoviele war der Dom von Laon berechnet. Danach wieder der zu Limburg und ähnlich der zu Magdeburg. Auch für den Aufbau giebt Frankreich, namentlich Laon, aus seiner Frühgotik die Vorbilder heim (Dom in Bamberg, und diesem nachgebildet der zu Naumburg). Die malerische Wirkung der Laufgänge wird im rheinischen Kirchenbau sogar durch Farbenwechsel an den Brüstungsplatten (Tafelfries) gesteigert.

Vom Rhein verbreitet sich dieser Stil gegen Osten, durch die deutschen Lande. In Böhmen, Mähren, Ungarn kann er sich einer barbarischen Überladung bei schwerfällig derbem Aufbau nicht entziehen. Im nordöstlichen Tiefland giebt ihm das Material, der Backstein, ein besonderes Gepräge, das mit dem strengen, ernsten Sinn des sächsischen Volks übereinstimmt. Friesische Ansiedler haben den Backsteinbau dorthin gebracht. Hat die Wölbung mit diesem Material die geringste Schwierigkeit, so müssen dafür alle Ausladungen im Aufbau möglichst knapp gehalten werden. Der Pfeilerbau ist unvermeidlich; Knäufe und Gesimse neben einfachen und geradlinig begrenzten Formen. Die Dome von Braunschweig und Lübeck, Gründungen Heinrichs des Löwen, die von Ratzeburg, Brandenburg, Kammin und Riga und die Klosterkirche von Jerichow sind die Hauptdenkmäler.

In den skandinavischen Ländern dringt der Steinbau verhältnismäßig spät ein und bleibt lange ein Fremdling. Englische, deutsche und französische Einflüsse kreuzen sich. Der deutsche ist am stärksten in Dänemark, wo anfangs eingeführte Tuffsteine vom Rhein verwendet werden, später Backstein. Rheinisch ist denn auch der Stil an den Domen von Ribe und Lund. Nach

dem unmittelbaren Vorbild der Kathedrale von Tournay ist der Dom von Roeskilde gebaut. Englisch-normännisches Gepräg zeigt die Klosterkirche von Westerwig. Norwegen hat den Dom von Drontheim aufzuweisen, der teils gotisch, teils romanisch gehalten ist. Auf Gotland findet man in Ruinen eine Anzahl von Bauten, deren Formen vorzugsweise englisch sind. Auch Hallenkirchen sind darunter.

9. Romanische Zentralbauten.

Nur ausnahmsweise werden im zweiten Jahrtausend Kirchen anders als in der Form der Basilika erbaut; sei es, daß sie auf römischen Grundmauern stehen oder daß sie einem Bau des hl. Landes nachgebildet sind. Das erstere ist der Fall bei der Laurentiuskirche in Mailand, die nach einem Kuppeleinsturz i. J. 1103 mit achtseitiger Walmkuppel auf Trompen wiederhergestellt worden ist, und bei dem Zehneck von St. Gereon zu Köln. Das andere bei den großen Rotunden von St. Bénigne zu Dijon, Charroux im Poitou, Neuvy-Saint-Sepulcre aus dem 11. und bei den Heiliggrabkirchen in Pisa, Cambridge, Northampton aus dem 12. Jahrhundert. Das sind Nachbildungen der Rotunde des hl. Grabes zu Jerusalem (Abb. 191).

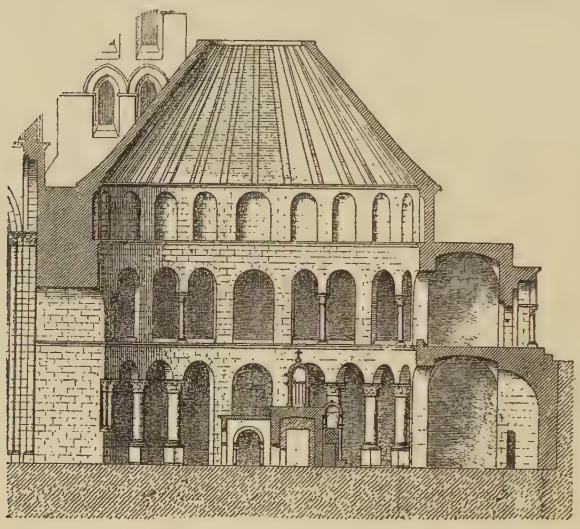


Abb. 191. Kirche des hl. Grabes zu Jerusalem. Rotunde im Bau des 11. Jahrhunderts.

Der Rundbau bei dem großen Münster des hl. Benignus in Dijon war von Abt Wilhelm a. 1001 gegründet. (Er ist jetzt bis auf die Krypta abgebrochen.) Ein hoher, oben offener Mittelraum war in zwei Geschossen von doppeltem, im dritten von einfachem Umgang eingefaßt. An der Ostseite schloß sich ein Chor an, Treppentürmchen an den Seiten. Westlich war die Rotunde mit der Apsis des Münsters verbunden durch Arkaden in der Zwischenmauer. Die verschiedenen Stockwerke waren verschiedenen Heiligen geweiht.

Zur Erinnerung an ihr Heiligtum, die Sachra-Moschee, haben die Templer gern ihre Ordenskirchen oder Kapellen in Rundform angelegt. Beispiele in Laon, Metz, London, Segovia.

Die Kirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg hatte merkwürdigerweise eine ähnliche Planform wie S. Lorenzo in Mailand. Dies von einem Urbau slavischer Zeit. S. Fosca zu Torcello ist ein griechischer Kreuzkuppelbau.

Die Baptisterien sind im zweiten Jahrtausend abgekommen. Nur in Italien werden solche noch erneuert. Das großartige Baptisterium von Florenz (Abb. 192 u. 193), nach allgemeiner Annahme etwa um 1100 erbaut, folgt dem Vorbild des Pantheon zu Rom. Der Hauptraum (über 25 m Durchmesser) ist erweitert durch einen Altarchor. Die Konstruktion der spitzbogigen Walmkuppel mit Laterne enthält den Keim zu dem System der Doppelkuppel, dessen Muster im 15. Jahrhundert der Dom giebt. Das marmorvertäfelte Äußere hat seine eigene Geschoßteilung.

Vom Florentiner Baptisterium sind diejenigen zu Cremona und Parma baugeschichtlich abhängig; beide aus dem 12. Jahrhundert.

Im Baptisterium von Pisa hat der Baumeister Diotisalvi aus Lucca 1153 sein eigenes Werk S. Sepolcro und so mittelbar die Heilig-Grab-Rotunde von Jerusalem

Abb. 192. Grundriß des Baptisteriums in Florenz.

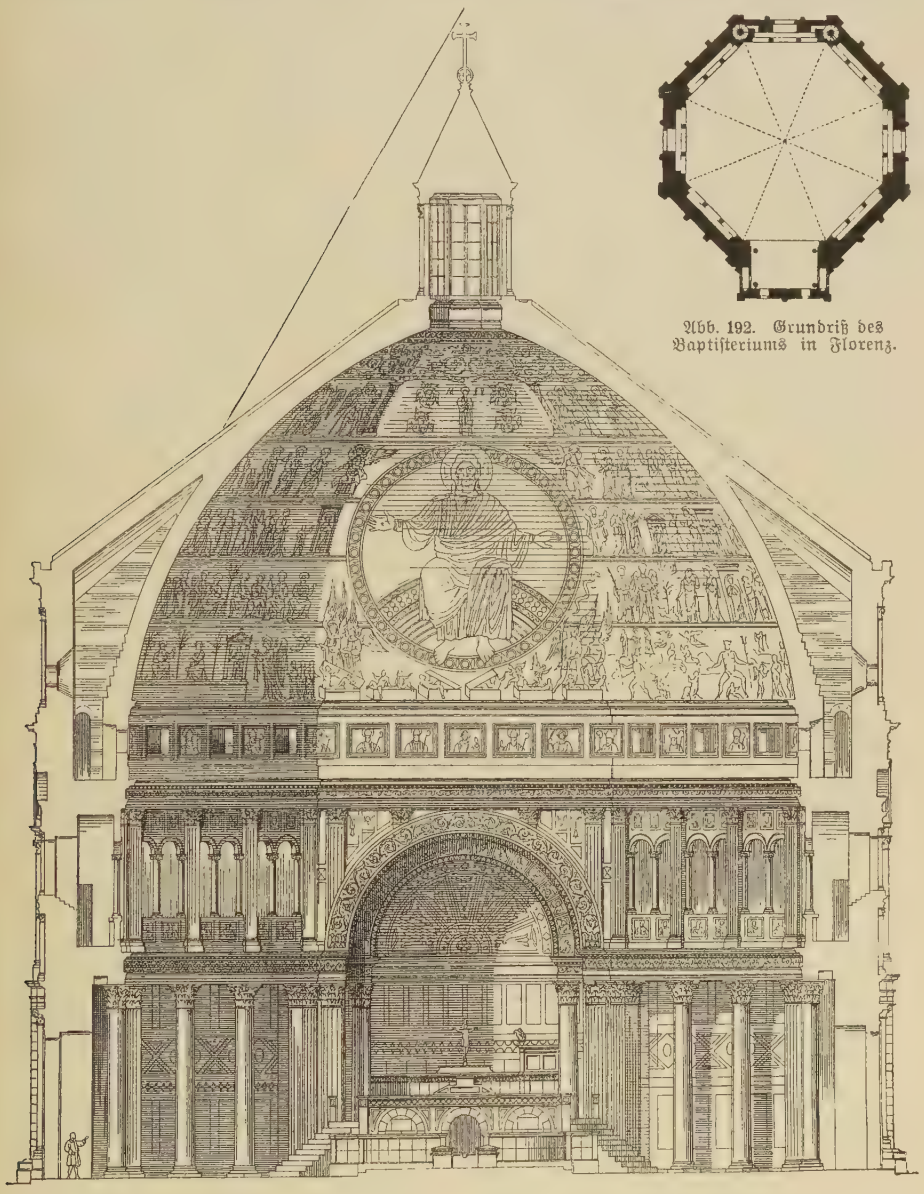


Abb. 193. Querschnitt des Baptisteriums in Florenz.

wiederholt. Auch hier soll das Gewölb ursprünglich eine weite Scheitelöffnung gehabt haben. Die jetzigen Oberteile sind jünger.

Die Rundform oder Kreuzform bleibt in Geltung für Grabkapellen, die übrigens auch seltener werden. Die sogen. Karner Österreichs, Rundkapellen mit Bein-

keller, entsprechen sachlich den Friedhofkapellen der griechischen Klöster. Kreuzform hat die Grabkapelle des Erzbischofs Arnold von Köln, aus Schwarzrheindorf nach Bonn versetzt. Es ist eine Doppelkapelle in zwei Geschossen. Der Mittelraum hat ein Klostergewölb auf Hängezwickeln nach griechischer Art.

Schloßkapellen haben gern die Polygonform nach dem Muster der Pfalzkapelle Karls d. Gr. in Aachen. Beispiele: Goslar, Kobern, Vianden.

Das Klosterbauwesen im späteren Mittelalter.

Die große Zeit des Mönchtums fällt zusammen mit der romanischen Kunstblüte. Das ganze Klosterbauwesen geht zurück auf die Regel Benedikts und die Gewohnheiten der karolingischen, cluniazensischen und hirsauischen Reformklöster. Die allgemeinen Vorschriften des Klosterplans von St. Gallen, die sich von den lokalen schon durch die Versform unterscheiden, passen noch auf das Kloster Clairvaux zur Zeit des hl. Bernhard. Eine eigentümliche Klosteranlage haben eigentlich nur die Kartäuser, welche ein Einsiedlerleben innerhalb des Klosters pflegen, wahrscheinlich nach orientalischem Vorbild. Sie brauchen dazu einen weiten Hof, zugleich Gottesacker, an dessen gedecktem Umgang die einzelnen Zellen je in einem Gärtchen liegen; dies der Große Kreuzgang (Galilaea major). Im Kleinen Kreuzgang, an der Kirche nebst Kapitelsaal, Refektorium und Zubehör, versammeln sich die Mönche am Sonnabend und Sonntag.

Haupterfordernis für jede Art von Kloster ist der Kreuzgang, d. i. eigentlich der Korridor, weiterhin der ganze Binnenhof, welchen die Konventsgebäude umschließen (Claustrum, Klausur). Solch ein Kloster ist in der romanischen Periode auch an die Dome und Stiftskirchen angebaut. (In Italien selten.) Nachdem im 12. Jahrhundert das gemeinsame Leben dieser Kleriker aufgehört, enthält das Kloster wenigstens noch den Kapitelsaal, die Bibliothek u. dergl. Von den Klöstern vererbt sich der Kreuzgang im späteren Mittelalter ferner auf die Ordensritterburgen, die Hospitäler und die Universitäten. Einem gotischen Kreuzgang gleicht auch der Friedhof beim Dom zu Pisa.

Soweit sie den Kirchenbau betreffen, haben wir die Eigentümlichkeiten und die Hauptleistungen der verschiedenen Orden schon betrachtet. Hier handelt es sich nur noch um die Wohn- und Nutzgebäude. Diese üben aber vielfach den Reiz des Malerischen und Altertümlichen noch stärker auf uns aus als selbst die Kirchenbauten.

Malerisch wirken die mittelalterlichen Klosterkomplexe schon durch ihre Lage und Gruppierung. Die Beobachtung ist sprichwörtlich, daß die Benediktiner hohe, sichere Orte — oder auch Inseln —, die Cisterzienser aber abgelegene Thäler für ihre Niederlassungen bevorzugt haben. Das Benediktinerkloster oder das Prämonstratenserstift mit seinem turmreichen Münster wetteifert mit dem Fürstenschloß, das Cisterzienserkloster mit seinem turmlosen, langgestreckten Oratorium erinnert an die moderne Fabrik.

Manches Benediktinerkloster ist in einer vormaligen Burg eingerichtet oder zu einer Burg umgeschaffen. Jenes ist der Fall bei Komburg, dieses bei Mont-Saint-Michel in der Normandie (Abb. 194). Der Berg des hl. Michael, ein Fels im Meer, ist im 10. Jahrhundert von den Mönchen besetzt und im 13. neu befestigt worden. Als Wunderwerk ist seit alten Zeiten, wo der Berg das Ziel von Wallfahrern aus dem ganzen Abendland war, besonders der an der Seeseite hochaufgetürmte Wohnbau (La Merveille) gefeiert. Die Vereinigung von Burg und Kloster, wie sie in der Gralsburg Montsalvatsch erträumt wurde, kam zur Verwirklichung in den Pfalzen der Ordensritter, im Orient und in Preußen.

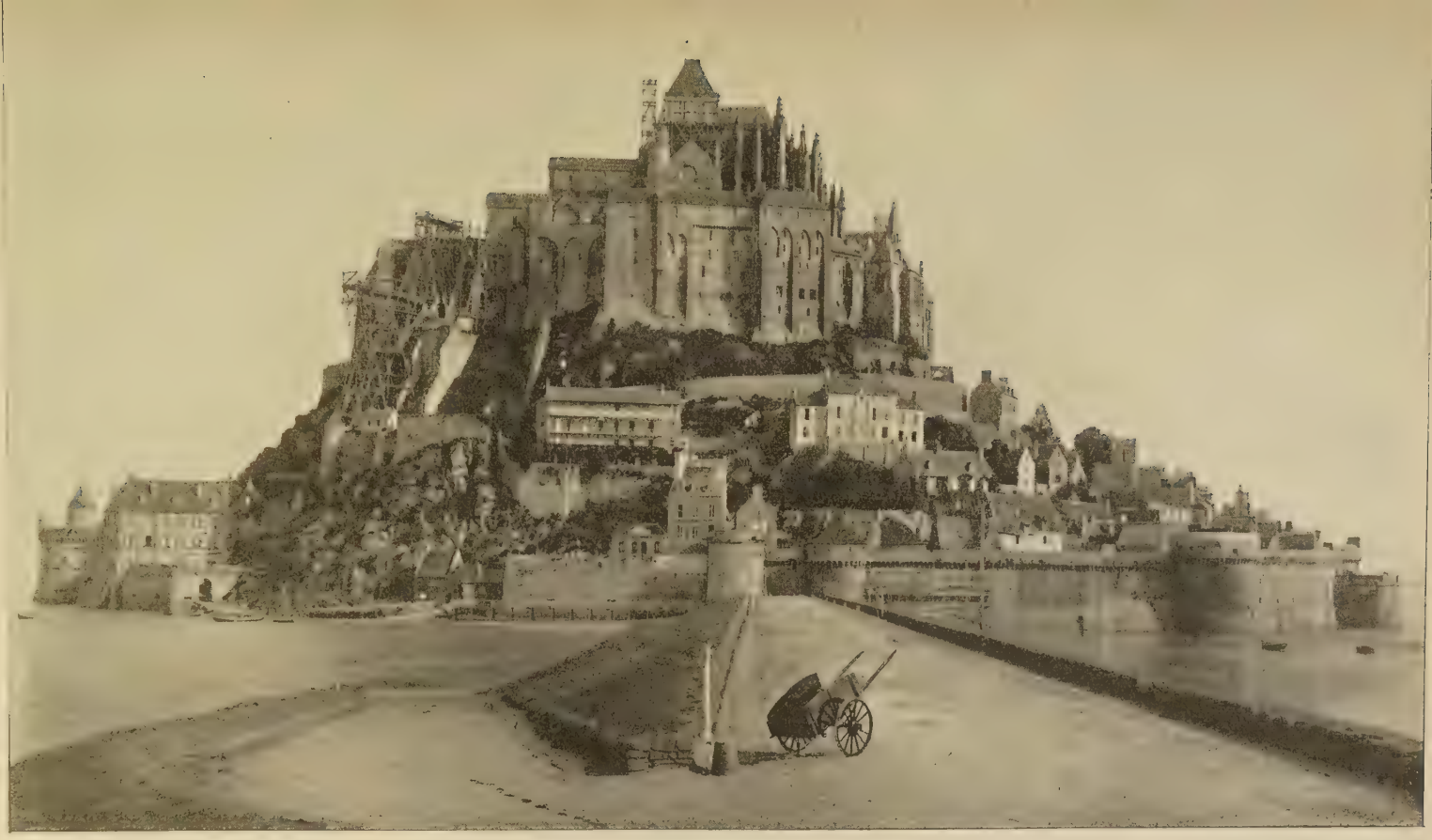


Abb. 194. Mont-Saint-Michel in der Normandie.
Nach einer Original-Photographie.

Bei Städten haben sich zuweilen die Benediktiner, Prämonstratenser und selbst die Kartäuser angesiedelt. Die Bettelorden nisten sich dann immer innerhalb der Städte ein.

Die Klosterbauten nehmen an dem vollen Glanz des Kirchenbaus teil. Sie sind, wenigstens vom 11. bis 13. Jahrhundert, wie für die Ewigkeit gebaut, großartig, einheitlich und tüchtig, mit Quadermauern und Gewölben und eichenen Dachstühlen. Selbst die Klostermühlen und -farmen und die Pfleghöfe in den Städten — auch sie mit einer Hauskapelle versorgt — sind oft wirkliche Monumentalbauten. Die Speisesäle gleichen stattlichen Kapellen und die Keller gewaltigen Krypten. Eine ehemalige Küche ist die sogen. Kapelle der Dornenkrönung in Jerusalem. Die Bau- und Schmuckformen sind bei den Profangebäuden dieselben wie bei den Kirchen.

Wie schon der Plan von St. Gallen (vgl. Abb. 149), so zerfallen die Kloteranlagen der Zeit des hl. Bernhard in verschiedene Quartiere. Das vornehmste ist die Klausur, anstoßend an eine Langseite der Kirche. Ein zweiter Klosterhof diente z. B. in Clairvaux zum Studium. Die Klosterschule, die Pilger und Asylanten, die Pfründner waren in besonderen Gebäuden untergebracht. Der Abt bewohnte seine Pfalz mit eigener Kapelle, und bei ihr steht auch wohl eine Behausung für vornehme Gäste, wie den Schirmvogt. Gesondert lag ferner das Krankenhaus mit Kapelle und oft mit vollständigem Kreuzgang.

Die Fortschritte in der klösterlichen Architektur beziehen sich wie im Kirchenbau vor allem auf die Wölbung. Im 10. Jahrhundert genügen meist noch ungewölbte Räume, im 12. werden die Kreuzgänge und überhaupt die Räume im Erdgeschoß der Klausur womöglich eingewölbt. Bei den Kreuzgängen geht der Fortschritt vom Tonnengewölbe zum Kreuzgewölb, dann zu der gotischen Konstruktion mit Rippen und Strebepfeilern, wie sie in Fontfroide (vgl. Abb. 196) und in Maulbronn (mit romanischen Formen) angewandt ist, und endlich zu den Rippennetzen. Eine Gruppe von romanischen Kreuzgängen in Südfrankreich hat Tonnengewölbe, gerade oder steigende, deren Rücken das Dach trägt. Die Kreuzgänge waren überhaupt anfänglich vorgebaute Portiken, später erst wurden sie mit den Wohngelassen überbaut. Zu dem malerischen Reiz der Kreuzgänge tragen die an Stelle der antiken, offenen Kolonnaden getretenen Fensteröffnungen der inneren Mauern das meiste bei; in Gruppen vereinigt als Arkaden mit phantastischen Säulchen und geschmückt mit Bildwerk an den Kapitellen und selbst den Gewänden. Verglaste Fenster mögen im 12. Jahrhundert aufgekommen sein, dann die gotische Fensterteilung durch Pfosten und Maßwerk. Zweischiffige Kreuzgänge und zweistöckige kommen ausnahmsweise vor. An den Wänden waren Bänke aufgemauert, die Wandflächen bemalt mit Historien. Der Hof des Kreuzgangs, ursprünglich ein Lustgärtlein, wird mit der Zeit Begräbnisplatz, wie auch die Gänge und selbst der Kapitelsaal. Ein Kreuz war etwa in der Mitte des Hofs aufgerichtet. Bei gewissen Umzügen stellte der Kreuzgang den Leidensweg Christi vor; darauf bezieht sich wohl der Name und oftmals die Ausschmückung dieser Wandelbahn. Selbst unter dem nordischen Himmel bewahren diese abgeschlossenen Gartenhöfe etwas von der behaglichen Heimlichkeit antiker Wohnungen.

Von den Räumen, die den Kreuzgang umgeben, ist der vornehmste der Kapitelsaal. Der Karolingerzeit noch unbekannt, ist er eigentlich eine Erweiterung des Kreuzgangs, bestimmt für die Konvente. In der Regel liegt er an der Ostseite und hat in einer Apsis gegen Osten einen Altar. An der Seite gegenüber von der Kirche ist der Speisesaal (Refektorium) samt Küche und Keller. Große Klöster haben auch mehrere Refektorien für Sommer und Winter, für Kapitulare und Laienbrüder u. s. w.

Eine Lesekanzel darf im Refektorium nicht fehlen. Vor dem Refektorium steht in einem in dem Kreuzgang vorspringenden Chörlein der Brunnen in Form einer Fontäne, mit verschiedenen Schalen übereinander. Im Erdgeschoß befinden sich ferner das Sprechzimmer, die heizbare Stube und das Bad; im oberen Stock der Schlafsaal, möglichst nah der Kirche, und die Schreibstube samt der Bücherei. Besondere Wohnzellen für die einzelnen Mönche hat erst das spätere Mittelalter eingerichtet. Die gewölbten Refektorien sind gewöhnlich zweischiffig (St.-Martin-des-Champs, Maulbronn), die Kapitelsäle haben meist nur eine Mittelstütze. Dementsprechend sind die Kapitelsäle der englischen Domstifte, wo sie frei liegen, polygonisch gestaltet.

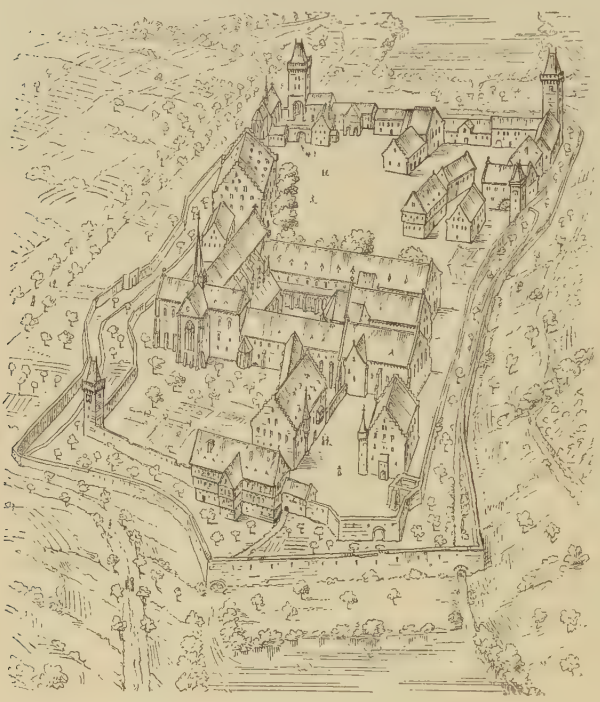


Abb. 195. Klosteranlage von Maulbronn.

Im vorderen Klosterhof befinden sich die Wirtschaftsgebäude und Werkstätten, das Ganze ist ummauert um der Ordnung willen (Abb. 195). Die besten Schutzmittel der Klöster waren moralischer Natur. Klosterburgen, wie die oben angeführten, sind doch Ausnahmen gewesen. Beim Thor stand in den Cisterzienserklöstern, auch in Cluny, eine Kapelle für die Fremden, vornehmlich für die Frauen, denen die Klosterkirche verschlossen war. In den Doppelklöstern der Benediktiner und Prämonstratenser war natürlich für die Nonnen eine besondere Klausur und in der Kirche ein Westchor oder eine Empore vorhanden.

Wie der Abt neben dem Münster, so haust der Bischof neben dem Dom. Zu seiner Pfalz gehört ein großer Saal für Gerichtszwecke und Gastmähler, diesem Doppelzweck entsprechend oft zweistockig. Die Stiftsherren wohnen seit dem 12. Jahrhundert in eigenen Höfen innerhalb der Domfreiheit. Auch diese Kurien sind, wie die bischöflichen, gern mit Hauskapellen ausgestattet.

Die Hospitäler, die sich in der gotischen Zeit von den Klöstern ablösen, sind vor den Städten, womöglich an fließendem Wasser, errichtet. Ein Krankensaal mit eingebauten Verschlägen, hoch und luftig, ist gern verbunden mit einer Kapelle, etwa so, daß die letztere dem Chor, der Krankensaal dem Schiff einer Kirche gleicht. Die moderne Hygiene ist weiter gekommen, aber niemals sind dem Leiden würdigere Zufluchtstätten eröffnet worden als im Mittelalter. Beiläufig sei daran erinnert, daß sogar der Brückenbau oft dem christlichen Gemein- und Opfersinn überlassen war.

Sehr altertümliche Klostergebäude stehen bei S. Stefano in Bologna. Überreste von Benediktinerklöstern der Hirsauer Richtung: in Schaffhausen und auf Komburg (Thorbau, innere Thorkapelle im Sechseck, Kapitelsaal). Ein Prämonstratenserkloster, das der Ordensstifter selbst bewohnt hat, ist das Liebfrauenstift zu Magdeburg mit Bauten streng roma-

nischen Stils. Kartause: bei Grenoble (Mutterkloster), Clermont; in einer spätgotischen Kartause ist das Germanische Museum zu Nürnberg eingerichtet. Die italienischen Certosen aus der Renaissancezeit sind nach dem alten Schema angelegt. Das Gesamtbild eines romanischen Cisterzienserklosters gewährt uns Maulbronn (Abb. 195), auch Bebenhausen, Eberbach im Rheingau, Heiligenkreuz in Österreich u. a. zeigen romanische Räumlichkeiten von bedeutender Wirkung. Die alten Cisterzienserklöster Frankreichs sind zumeist schon in frühgotischem Stil gebaut: Fontenay, Ourscamp, Fontfroide (Abb. 196), Silvacane. So auch in den übrigen Ländern bis in den Orient und den Norden.

Von den Franziskanerklöstern ist das berühmteste das Mutterkloster zu Assisi, herrlich gelegen und angefüllt mit Kunstaltertümern. Interessante Klosterräume bietet auch der Santo (S. Antonio) zu Padua. Ein unberührtes Dominikanerkloster aus der Frührenaissance kennt jeder Italienfahrer: das Heim des Fra Angelico San Marco zu Florenz.

Von den Ordensritterburgen genügt es, das großartige Schloß Marienburg in Preußen (13. u. 14. Jahrh.) anzuführen. Das romantische Ideal der Gralsburg scheint Kaiser Karl IV. vorgeschwebt zu haben, als er den Karlstein in Böhmen schuf, eine Vereinigung von Fürstenschloß und Priesterstift, auch Festung und Reichsschatzkammer. Kein weiblicher Fuß durfte die Burg betreten.

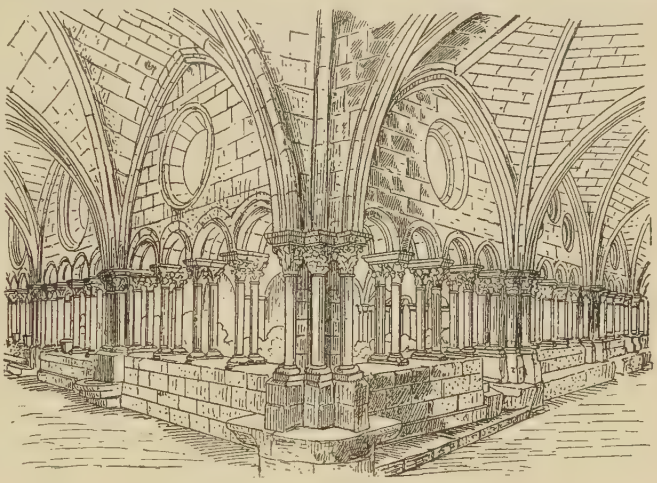


Abb. 196. Kreuzgang von Fontfroide.

Stattliche Bischofspfalzen aus gotischer Zeit haben Frankreich und England aufzuweisen. Zu ihnen gehört auch die stolze Papstburg zu Avignon. Das Bischofsschloß zu Narbonne gleicht einer Festung. Dasjenige zu Auxerre ist vielmehr ein behagliches Stadthaus. Weitere in Laon, Sens, Reims. Ein mustergültiger frühgotischer Krankensaal ist zu Ourscamp; Hospitäler mit Kapelle am Krankensaal zu Lübeck, Beaune, Braunau am Inn.

Von allen klösterlichen Räumlichkeiten wechselt der Kreuzgang am meisten die Physiognomie. Weite, sonnige Gartenhöfe mit zierlich bunten Arkaden in halbarabischem Geschmack findet man in Sizilien (Montreale) und selbst in Rom (Lateran, San Paolo vom Cosmaten Vasaletto). Düster und schwerfällig erscheinen im streng romanischen Stil auf deutschem Boden die Kreuzgänge z. B. auf dem Nonnberg bei Salzburg oder im Liebfrauenstift zu Magdeburg. Orientalische Kreuzzugserinnerungen glaubt man wahrzunehmen im deutschen Übergangsstil (Dom zu Magdeburg und — von denselben Händen — ein Flügel in Maulbronn, St. Emmeram zu Regensburg u. a.); auch in Frankreich, z. B. an Notre-Dame du Puy. Reichen und seltsamen bildnerischen Schmuck zeigen die Klosterhöfe von St. Trophime zu Arles und von Moissac — diese beiden vertreten zugleich die Gattung der tonnengewölbten Galerien; in deutschen Landen der Kreuzgang am Großmünster zu Zürich, an St. Zeno zu Reichenhall.

Die Gotik verleiht von Anfang an den Kreuzgängen eine festliche Eleganz. Als Charaktertypen seien genannt: für die Frühgotik der Domkreuzgang zu Laon, für die Feingotik der Klosterhof zu Mont-Saint-Michel (Abb. 194). Den behaglichsten Eindruck machen ohne Zweifel die Kreuzgänge der deutschen Spätgotik mit ihren feinen Gliederungen an Gewölben und Fenstergewänden. Spätgotische Klosterräume von jenem intimen Reiz, welcher der altdeutschen Häuslichkeit innewohnt, holzgetäfelte Winterrefektorien und Abtsstuben mit zierlichem Erker, Dormente mit weitem Ern und kleinen Zellen u. s. w. sind erhalten zu Stein a. Rhein, Bebenhausen, Alpirsbach, Lorch und hundert anderen ehemaligen Klöstern. Ebenso wohnlich, nur opulenter stellt sich die Spätgotik an den alten englischen Universitätskollegien dar. Den üppigsten, phantastischen Reichtum entfaltet sie — vermischt mit maurischen Elementen und solchen aus der italienischen und niederländischen Renaissance — auf der Pyrenäenhalbinsel. Es sind namentlich prunkvolle Portaldekorationen und anmutige Patios (Binnenhöfe) von bischöflichen Palästen, Hospitälern, Konventen und Kollegien.

B. Der romanische Kirchenschmuck.

Nicht das 11. Jahrhundert, sondern das 10. und in mancher Hinsicht die Epoche Karls d. Gr. ist grundlegend für die Eigentümlichkeiten der romanischen Periode. Die Epoche Ottos III. und Heinrichs II. ist für zwei Jahrhunderte tonangebend. Die großen Gedanken der kirchlichen Reform, die Kreuzzüge, der Lehensstaat, haben ihren Ursprung schon in dieser Zeit. In der Chronik des Klosters Petershausen tritt uns ein Gesamtbild des Kirchenschmucks um die Wende des Jahrtausends entgegen. Darin sind alle wesentlichen Stücke einer Ausstattung, wie sie etwa das Zeremonial der Metzer Kathedrale aus dem 12. Jahrhundert bietet, schon enthalten: die liturgischen Einrichtungen, die Grundformen der Geräte, die Grundsätze der Verzierung. Die spätere Zeit hat eigentlich nur noch die Fülle des romanischen Ornaments darüber auszugießen. In Deutschland muß das Buch Theophilus, Verzeichnis der verschiedenen Künste, entstanden sein, eine Rezeptsammlung für alle Arten des Kirchenschmucks, dessen verschiedene Kapitel nicht nur von verschiedenen Verfassern (darunter wahrscheinlich der Mönch Rockerus von Helmwardshausen, der für Meinwerk von Paderborn ein noch erhaltenes Tragaltärchen gefertigt hat), sondern auch aus verschiedenen Zeiten im 11. und 12. Jahrhundert herrühren werden, ähnlich wie das Malerbuch vom Athos. Es giebt nicht nur über die verschiedenen Techniken, sondern auch über die Themata der symbolischen Verzierung, ja sogar über die leitenden Ideen der kirchlichen Kunst erwünschten Aufschluß. Die Kunst in der Kirche ist berufen, auszuschmücken, aber auf erbauliche Weise. Aller Schmuck soll einen geistigen Inhalt haben, etwas sagen, lehren, mahnen. Die romanische kirchliche Kunst ist im Kloster zu Hause, darum gedankenreich. Volkstümlich ist sie gewiß erst nach und nach geworden. Die romanische Innenarchitektur ist durchaus auf malerischen Schmuck berechnet. Farbe und Gold soll die Linien der Architektur heben. Aber nicht nur Ziermuster, sondern Bilder beleben überall die Flächen; zu Gestalten beleben sich die tektonischen Formen. Und das alles soll einen christlichen Sinn haben. Nicht nur von den Wänden grüßen heilige Gestalten, treten erbauliche Geschichten vor Aug und Sinn, sondern auch an den Teppichbehängen, an den Fenstern, an der Decke, ja sogar am Fußboden sind noch Bilder ausgebreitet. An den Kapitellen sind solche ausgemeißelt, so wenig diese sich dazu eignen. Bilder schmücken die stabile Einrichtung und das Geräte bis hinauf zum geringsten Stück. Bilder tragen die Priester selbst an ihren Altargewändern zur Schau.

An den Wänden wird die Mosaiktechnik mehr und mehr abgelöst durch die wohlfeilere, vergänglichere, aber auch höhere künstlerische Ansprüche begünstigende Malerei auf dem Bewurf oder auf dem bloßen Stein. Die musivische Wandverzierung bleibt nur in Italien als vornehmster Schmuck in Geltung unter byzantinischem Einfluß. Auch dort bleibt nur Venedig im Besitz der Technik.

Die Freskomalerei mit Kalkfarben auf frischem Bewurf (al fresco, buon fresco) ist fast vergessen. Erst durch Giotto wird diese von den Griechen gerettete Technik die hohe Schule der monumentalen Malerei in Italien. Gewöhnlich malt man in romanischer Zeit mit Leimfarben (Tempera) auf trockenem oder nachträglich wieder angefeuchtetem Grund, in diesem Fall unter Beimischung von Kalk zu den Farben. Nimben, Kronen und dergleichen werden in der byzantinisch-romanischen

Welt manchmal plastisch, in Stuck aufgesetzt und vergoldet, oder auch in Metall aufgeheftet. Im übrigen ist die romanische Malerei ausgesprochen flächenhaft. Sie entnimmt nicht nur ihre Ziermuster, sondern selbst den malerischen Stil für die Figurenbilder von den Teppichen, deren Surrogat sie ist. So ist sie eigentlich nur kolorierte Zeichnung mit starken, fadenartigen Umrissen, am liebsten auf ultramarinblauem Grund, den eine Borte einfaßt. Das giebt der romanischen Wandmalerei sogar einen Vorzug vor der spätbyzantinischen, die unbekümmert Bild an Bild reiht, als ob die Kirchenwände Bilderrollen wären.

Wie ein Teppich wird auch die flachverschalte Decke, werden die Gewölbfelder behandelt. Sie sind in der Regel in den Cyklus der Wandmalereien ein-

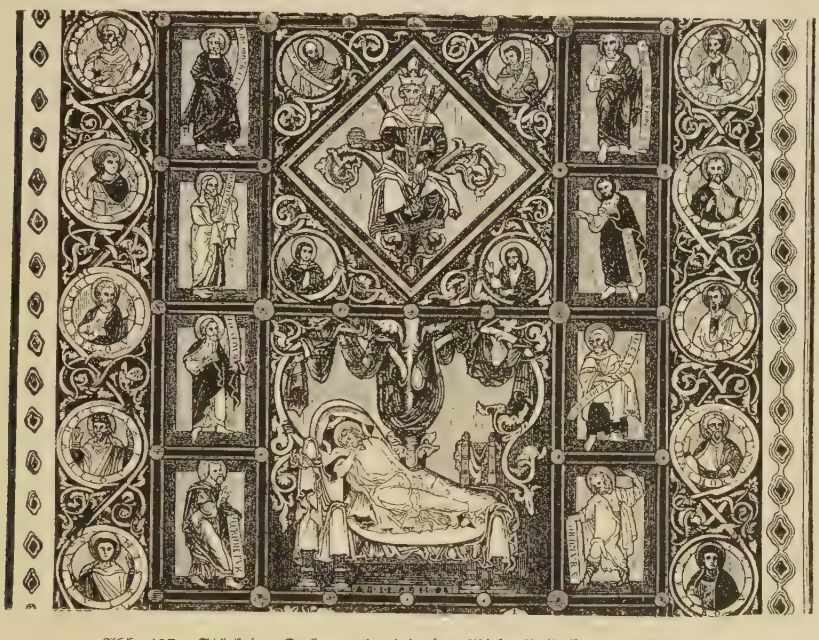


Abb. 197. Stück der Deckenmalerei in der Michaeliskirche zu Hildesheim.

bezogen. Doch scheint die Wurzel Jesse für die gemalten Bretterdecken in Deutschland und England fast obligates Thema gewesen zu sein. In St. Michael zu Hildesheim ist solch eine Deckenmalerei erhalten, ein vorzügliches Werk vom Anfang des 13. Jahrhunderts (Abb. 197). Voran steht der Sündenfall. (Ein anderes Thema in Zillis.)

Die historischen und sogar die typologischen Cyklen aus der Bibel haben sich, wie es scheint, doch im Lauf der Zeit etwas verbraucht. Wenigstens findet man im 12. Jahrhundert schon zuweilen neue, die ein dogmatisches oder moralisches Thema illustrieren, im 13. dann umfassende encyklopädische. Für jenes bietet namentlich die deutsche Kunst Beispiele. Dieses ist in Frankreich angeregt durch die Scholastik und verbreitet sich Hand in Hand mit der Gotik. Ein paar Beispiele aus der deutsch-romanischen Kunst mögen hier eine Stelle finden.

In der oberen Vorhalle des Doms zu Hildesheim war ein Cyklus ausgeführt, der nur in Bausen nebst Abschriften der Spruchbänder erhalten ist. Er gehört der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Allerdings streift diese Art von gedankenmäßiger Kunst schon an das Hieroglyphische. Da war Christus mit den sieben Geistesgaben (Jes. 61, 1). Salomo und die sieben Säulen der Weisheit (Sprüche 9, 1) samt deren Mägden, welche auf den Kapitellen saßen.

Das Reis aus Isai. Der Prediger (in hoheprieſterlicher Tracht) mit dem Spruch Weish. 11, 2, wahrſcheinlich bezogen auf die Heidenvölker, welche ſich bekehren werden. Fünf Propheten mit Verheißungen der Menſchwerdung und Erlöſung. Sacharjas Geſichte (4, 7 ff.) von Serubabel und dem Stein, vom Tempelleuchter und Ölbaum und von den ſieben Augen Gottes auf dem (dreieckigen) Stein. Sechs Apoſtel mit Sprüchen über Chriſtus als den Eckſtein, die Erlöſung und das Gericht. Dazu die Zerſtörung Jeruſalems nach Ezechiels Geſicht (9, 2—7). Gideons Vlies und der brennende Buſch, worin Chriſtus erſcheint, als Gleichniſſe der wunderbaren Menſchwerdung.

In der Unterkirche von Schwarzrheindorf war dem Maler aufgetragen, am Gewölb die Viſionen des Ezechiel von der Zerſtörung des Tempels und Jeruſalems und dem Aufbau des neuen Jeruſalem zu ſchildern, an den Wänden die neuteſtamentlichen Gegenbilder: den thronenden Chriſtus, deſſen Tempelreinigung, Verklärung, Kreuzigung, und altteſtamentliche Helden- und Königsgeſtalten. Dieſe Malereien ſind 1151—57 entſtanden. Am Gewölb der Oberkirche ſind apokalyptiſche Scenen erkennbar, Chöre von Seligen, geſchart um Chriſtus, um Maria, um die Eccleſia.

Am Gewölb des Kapitelſaals von Brauweiler iſt nach Hebr. 11 das Thema von der weltüberwindenden Kraft des Glaubens behandelt. Da erſcheint der gute Schächer und die Magdalenerin, welche „die Verheißung erlangt“ hat. Daniel und die hl. Thekla, welche „der Löwen Rachen geſtopft“ haben. Cyprianus der Wunderthäter und Juſtina, die „des Feuers Kraft ausgelöſcht“. St. Emilian, welcher „der Schärfe des Schwertes entronnen“ iſt. König Ezechias, der „aus Schwachheit geneſen“ iſt. Simſon mit dem Eſelskinnbacken, „ſtark im Streit“, und ein anderer Richter, welcher „der Fremden Heere niedergeworfen“ hat. Sodann die Märtyrer: Simeon, der gekreuzigt; Hippolytus, der von Pferden geſchleift; Petrus, der in Banden und Gefängnis gehalten; Stephanus, der geſteinigt, und Jeſaias, der zerſägt wird. Dann Hiob, der „umhergegangen iſt in Schafpelzen und Ziegenfellen in Mangel, Trübſal und Ungemach“. Endlich die, „deren die Welt nicht wert war,“ die „umhergeirrt ſind in Wüſten und auf Bergen, in den Klüften und Löchern der Erde“, nämlich die heiligen Einſiedler.

Die Darſtellungen aus der Apokalypſe und das dichteriſch erweiterte Bild des Weltgerichts, die nun ſo häufig werden, gehören in dieſelbe Reihe. Dazu kommt die Fülle des legendariſchen Stoffs nach den Martyrologien, Heiligenkalendern.

Für die Auswahl der Bilder mit Beziehung auf den Ort bleiben die alten Grundſätze maßgebend: im Altarraum das Göttliche in ruhiger Gegenwart, der Herr und ſeine Zeugen. An der Decke vorzugsweiſe himmliſche Geſtalten, wie die Engel, und Erſcheinungen, zumeiſt nach der Johannisoffenbarung. An den Wänden die heilige Geſchichte und Geſtalten, welche die irdiſche Kirche vertreten, Heilige, kirchliche und weltliche Würdenträger, Biſchöfe, Kaiſer oder Könige oder Propheten des Alten Bundes. In dem Vielen iſt womöglich ein Ganzes gemeint. Das Programm kommt von theologiſcher Seite.

Die vollſtändige Ausmalung eines Altarraums iſt uns in Klein-Komburg (bei Schw. Hall) erhalten. Sehr intereſſant ſind die Bilder im Scheitel des Gewölbs, welche die Verſöhnung durch den Tod Chriſti und die Erlöſung vom Tod durch ſeine Auferſtehung zum Thema haben, das durch Bild und Wort — Spruchbänder — gepredigt wird. Unter dem Kreuz des Herrn, bei dem Kirche und Synagoge mit ihren Scharen auftreten und über dem Gott ſelbſt redend erſcheint, ſieht man Chriſtus in der Kelter des göttlichen Zorns und den Propheten, der von ihr geſprochen hat. Unter dem Auferſtandenen, auf den vier Propheten hinweiſen, ſieht man Auferſtehende und zwei Vorzeugen dafür (vgl. Abb. 202).

Was von dem großartigen Gemäldecyklus aus dem 13. Jahrhundert, der den Dom zu Braunſchweig vollſtändig ausſchmückte, uns erhalten blieb, iſt ebenſo merkwürdig und bewundernswert durch den Gedankeninhalt als durch die dekorative Form. Das Ziel des ganzen Cyklus war das Vierungsgewölbe. Dort erſcheint als Bild der oberen Kirche das himmliſche Jeruſalem, in deſſen Mitte das Lamm Gottes thront, und aus deſſen Thoren die Apoſtel mit dem Glaubensbekenntnis hervortreten. Der Raum rings um das Lamm iſt ausgefüllt durch ausgewählte evangeliſche Geſchichten: Geburt, Darſtellung, Auferſtehung, Emmaus, Geiſtausgießung. Am Gewölb des Chorarms iſt der Stammbaum Chriſti dargeſtellt. In der Apſis erſchien ohne Zweifel der Herr ſelbſt in ſeiner Herrlichkeit. An den Wänden ſind altteſtamentliche Vorbilder ſeines Opfers und ſeiner ſakramentalen Gegenwart erhalten: das Opfer Abels und Kains und des letzteren Flucht, die Verkündigung Iſaaks und deſſen Opferung, die Erſcheinung im feurigen Buſch und die Aufrichtung der ehernen Schlange. Darunter Bilder aus den Legenden der Heiligen des Doms: Johannes der Täufer, Blaſius, Thomas Becket. Am Gewölb des ſüdlichen Kreuzarms: Maria auf dem Thron der Herrlichkeit zur Seite Chriſti, umgeben von den neun Engelchören und von den 24 Älteſten der Offenbarung, und im Anſchluß daran an der Süd-

und Westwand die 10 Jungfrauen. An der Ostwand Christi Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt. In den unteren Streifen ringsum Martyrien und die Legende vom Kreuz.

Auch die Fenster werden in den Kreis der Wandbilder eingezogen mittelst der Glasmalerei. Die romanischen Bilderfenster sind durchscheinende Mosaiken von farbigem Glas, nur daß die Zeichnung mit Hilfe einer einzigen Schmelzfarbe, des Schwarzlots, vervollständigt ist. Voraussetzung des Bilderfensters ist die Fassung in Blei statt Holz, da sie beliebige Formen zuläßt. Wann und wo das Schwarzlot erfunden wurde, liegt im Dunkel. Vielleicht schon in der Karolingerzeit, vielleicht in einem deutschen Kloster. In dem betreffenden Kapitel des Theophilus wird Frankreich gerühmt, wahrscheinlich, weil es erst zu der Zeit des frühgotischen Aufschwungs der französischen Kunst geschrieben ist. Das ist ohne Zweifel auch für die Glasmalerei der größte Aufschwung gewesen. Ornamentale Farbenfenster scheint schon das christliche Altertum gekannt zu haben. Und auch die romanische Blütezeit verschmäht rein ornamentale Glasgemälde nicht; die Bilderfenster sind nur eine besondere Art der Teppichfenster. Denn die Teppiche, welche sonst die Fensteröffnungen verhüllten, sind die stilistischen Urbilder der Farbenfenster. Die Umrisse der Muster werden von der Armatur, den Windeisen und Bleiruten gebildet. Die Technik, wie sie der Theophilus angiebt, ist einfach. Über der Vorzeichnung werden die Gläser zugeschnitten. Mit dem Pinsel wird, nötigenfalls auf beiden Seiten, das Schwarzlot aufgetragen, dessen Tonstärke sich durch Verdünnung abstufen läßt. Feine Lichter und Inschriften werden mit dem Pinselstil aus dem nassen Schwarzlot herausgekratzt. Größere Flächen von dem undurchsichtigen Schwarzlot werden vermieden. Schraffierte Liniennetze geben einen gleichmäßigen und klaren Schattenton. Die Zeichnung ist also gleich einer Federzeichnung im großen. Im Farbenakkord dominieren Rot und Blau, sparsam aufgehellt durch Gelb, gedämpft durch Grün. Blau geht durch verschiedene Nüancen ins Helle und ins Dunkelviolette. Das Rot, stets Rubinrot, die meistgeschätzte Farbe, ist, weil sonst zu undurchsichtig, meist dünner genommen und mit angeschmolzenem Weißglas unterlegt. Die Materialien zum Glasfärben in der Masse bezog man von Venedig, der Erbin und Vertreterin der alten alexandrinischen Glasindustrie. Die bleiernen Grenzen wirken nur wohlthätig, der Strahlenvermischung entgegen. Aber auch die auf der Strahlenvermischung beruhende Vibration gewährt einen eigenen Reiz. Diese Mosaiken aus kleinen Stücken von ungleichem, trübem oder trübgewordenem und verwittertem Glas sehen wirklich aus, als wären sie, wie die Zeitgenossen rühmen, von Edelstein. Größere farblose Flecke vermeidet man und wählt die Farben, welche nebeneinander zu stehen kommen, mit Bedacht, so, daß sie sich nicht vermischen, sondern gegenseitig heben. Die Farbengläser sollen Licht einlassen, aber keine Strahlen und noch weniger Reflexe werfen. Dabei haben die Buntfenster der klassischen Zeit, des 12. und 13. Jahrhunderts, auch noch nicht die kaleidoskopartige Buntheit der späteren, sondern eine geregelte, ruhig wirkende Verteilung der Farben in größeren Ausschnitten. Aus allen Mängeln haben die Alten überraschende Vorteile zu ziehen gewußt. Den Cisterziensern waren farblose Fenster vorgeschrieben. So haben sie durch Zeichnung und Schraffierung mit Schwarzlot in Verbindung mit den Blei- und Eisenstreifen reiches Zierwerk von gar feiner Wirkung hergestellt in den sogen. Grisaille-Fenstern. Das Beste freilich an der Glasmalerei ist und bleibt die Farbe, und zwar die Farbe in der Masse, und ihre Zusammenstellung zu einem Konzert tiefglühender und sanftschimmernder Töne, eine Malerei mit Licht.

Wie die Teppiche, so konnten auch die Fenstermosaiken Bilder darstellen, und diese blieben teppichmäßig: eine Borte ringsum, innen Ringe mit Figuren, der übrige

Grund gemustert. Die Bilderfolge beginnt gewöhnlich unten und links. So wird etwa die Legende eines Heiligen in Historienbildern vorgeführt, während sein Bildnis oben im Bogen erscheint. Für die Oberfenster waren die Medaillonbilder zu klein im Maßstab. Da hat man denn, wie es scheint seit dem 12. Jahrhundert, auch große einzelne, das ganze Fenster füllende Figuren eingesetzt, die natürlich viel mehr malerische Durchbildung fordern. Doch bleibt auch hier, bis zur Erfüllung neuer Malmittel im 14. Jahrhundert, der Charakter teppichmäßig, durch und durch dekorativ. Die Naturwahrheit der Farben ist Nebensache. Für die menschliche Hautfarbe dient ein helles Violett. Eine gewisse Modellierung wird erzielt durch Benützung der ungleichen Dicke der Gläser. Die Gegenstände der verschiedenen Bilderfenster einer Kirche bilden eine Reihe. Bei den Fenstern im Chor ist das Thema natürlich Christus oder seine Mutter, bei denen im Schiff die „Wolke von Zeugen" und ihre Legende. In den Oberfenstern findet man häufig Königs- und Bischofsfiguren.

Auf Bildern wandelt im romanischen Gotteshaus oft sogar der Fuß. Nicht nur die Grabdeckplatten, sondern der *Fußboden* selbst zeigt solche. Bernhard von Clairvaux hat zu tadeln, was schon die justinianischen Digesten verboten hatten, daß auf diese Weise heilige Gestalten verunglimpft würden. In der Regel ist das Paviment mit Bildern allerdings mehr ein Orbis pictus der profanen Welt. Der buntgepflasterte Fußboden ist eben ein Steinteppich, und so zeigt er auch dieselben Bilder wie die gewirkten und gestickten Teppiche, die aus der häuslichen Halle unbeanstandet in die Kirche übergehen. So sieht man denn in den Fußböden der romanischen Kirchen die Naturwelt repräsentiert durch die personifizierten Paradiesesströme, die Winde, Jahreszeiten, Monate, den Tierkreis und allerlei Tiere, Wundergeschöpfe, Fabelbilder. Oder das menschliche Leben mit seinen Beschäftigungen, Kämpfen, Vergnügungen, den Zeitkreis, das Glücksrad, die Lebensalter, Jagden und Gefechte, die freien Künste, die Laster und die Tugenden, auch Sagen und Legenden, biblische Geschichten. Das ornamentale Motiv des Labyrinth-Mäanders erhält sich bis in die gotische Zeit, manchmal mit der antiken Deutung durch die Figuren des Theseus und Minotaurus. Im Spätmittelalter wird es umgedeutet in einen Pilgerweg für fromme Übungen. Die Technik der figurierten Pavimente ist bald Mosaik, Buntpflaster in Stein- und Thonwürfeln, bald Inkrustierung, Steinvertäfelung mit eingelegten Platten, welche nach der Zeichnung zugeschnitten sind. Oder auch bloß Graffito, eingegrabene und mit einer farbigen Masse ausgelegte Umrißzeichnung. In verschiedenen Techniken zusammen schaffen die römischen Marmorarier, heute gewöhnlich als Cosmaten benannt, ornamentale Pavimente nach byzantinisch-sarazenischer Überlieferung. Figurierte Pavimente kommen auch bei den Byzantinern vor, doch nur ausnahmsweise. (Arbeiten des Herakles in der Pantokratorkirche zu Konstantinopel.)

Am *Äußeren* des Kirchengebäudes ist die frühromanische Kunst mit Bildwerk sparsam. Höchstens das *Thürbogenfeld* zeigt ein gemaltes, später plastisch vorgearbeitetes Heiligenbild wie bei den Griechen. Das Thema ist, von Marienkirchen abgesehen, am Hauptportal immer Christus, der da spricht: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben. Er kann begleitet sein von den Schutzpatronen der Kirche oder nach griechischer Weise von den Chorführern der Heiligen, Maria und Johannes dem Täufer. Er kann vertreten sein durch das Zeichen des Kreuzes oder durch das Sinnbild des Gotteslamms oder des Löwen aus Juda oder auch durch ein alttestamentliches Vorzeichen wie Simson, der den Löwen bezwingt. In der Regel erscheint er aber in der Herrlichkeit, thronend in der von Engeln getragenen Aureole und umgeben von den Evangelien-Symbolen, denen sich in bilderfreudigerer Zeit in Frankreich

die 24 Ältesten — oft als Musikanten — anschließen, oder die Apostel, dann die Posaunenengel, die Auferstehenden: das Majestätsbild wird zum Weltgerichtsbild. So seit dem 12. Jahrhundert in den südlichen und westlichen Landschaften Frankreichs. Für die Herrlichkeit des Herrn kann auch die Himmelfahrt eintreten, die ja den Zugang zu jener bedeutet (Petershausen).

Wo der Herr ist, da sollen auch seine Diener sein. So erscheinen unter dem erhöhten Christus die Apostel an der Oberschwelle oder an den Thürwangen. Dies zuerst in der Provence, dann in Languedoc und Burgund, wie folgt. An die Stelle der Apostel können Heilige, die Patrone der Kirche, treten, an den Teilungspfeiler der Hauptpatron. Oder Propheten des Themas im Bogenfeld oder Vorfahren Christi, wenn es sich dort um die Menschwerdung handelt. Aus den Reliefbildern werden schließlich in der Gotik Säulenstatuen und freie Standbilder im Gewänd der Pforte. Und die Friese der antikisierenden Fassadendekoration dort laden ein zu Schilderungen aus dem Leben des Heilands. Die Archivolten der Prachtportale sind in den westlichen Gegenden Frankreichs gern nach Art geschnitzter Hölzer ausgekerbt zu Blattwerk und Figurenwerk von Tieren und Menschen. An den Weltgerichtsportalen werden daraus Engel oder Selige, Heilige, die 24 Ältesten. Und so geht das Motiv in die Gotik über.

Auch in Deutschland wuchert in der Staufenzeit das Bildwerk über den Thürbogen hinaus, doch mit anderem Gedankeninhalt als in Frankreich. Die Eingangswand kann nicht nur das abspiegeln, was im Inneren zu finden ist, das Heil in Christus, sondern sie bedeutet als Außenwand auch die Außenwelt mit ihren Gefahren, vor denen, wie die Kirchweih-Hymnen ausführen, der Eintritt in die Kirche rettet. Dasselbe gilt natürlich von den Chorwänden, denen auch ein bildlicher Schmuck gern zugewendet wird. So tummeln sich denn an und neben den Portalen alle jene Ungetüme, worin die romanische Phantasie die Sündenmächte verkörpert, die Drachen, Ottern, Basilisken, Löwen, Bären, Wölfe, Stiere, Greifen und Einhörner aus dem Psalter und dem Physiologus. Da locken die Sirenen in Gestalt von Meerfräulein, halb Mensch, halb Fisch. Da zielen die Kentauren nach rückwärts ihre Pfeile des Bösen. Da sieht man die personifizierten Laster und die Eitelkeit der Welt. Liebespaare verbildlichen die Fleischeslust, und Alexanders Greifenfahrt das hoffärtige Wesen. Dietrich von Bern reitet dem Teufel zu, und um die Ecken rast die wilde Jagd. Aber Christus hat die Hölle besiegt, er (oder seine Mutter) hat der Schlange den Kopf zertreten, er schreitet über Löwen und Ottern, er ist der Löwenbändiger und der Löwe selbst aus Juda. Sein Erzengel Michael besiegt den Drachen u. s. w.

An die nordische Mythologie als Quelle ist nicht zu denken. Nur an den norwegischen Portalschnitzereien, wo im übrigen die Löwen und die Drachen inmitten des Rankenwerks die Hauptrolle spielen, kommen derartige Erinnerungen vor, doch auch nicht sowohl aus der heidnischen Göttersage als aus der neutralen Heldensage. Die landläufigen Vorstellungen stammen aus dem Psalter und den Tierfabelbüchern. Und aus diesen ist es heute möglich, wo nicht schon gelungen, so manches vielberufene Bilderrätsel zu deuten, wie den Fries von Andlau, die Portaldekoration der Regensburger Schottenkirche und des Riesenthors am Wiener Stephansdom, die Portale von Remagen und Schloß Tirol, die Apsisbilder von Schöngrabern, den Bilderpfeiler in der Domkrypta zu Freising. Für die Darstellung dieser Greuel am Vorhof der Kirche berief man sich, wie aus einer Stelle in der Petershäuser Chronik hervorzugehen scheint, auf Ezechiel (8, 7—10).

Nicht alle diese Bilder haben einen moralischen, einen tieferen, einen feststehenden und eindeutigen Sinn. Schon der Tadel eines wohlunterrichteten Zeitgenossen, Bernhards, beweist dies. Er hat freilich die Kreuzgänge im Sinn. Da war der Ton noch freier als im Vorhof und an der Vorderwand der Kirche selber. Unter vielen anderen kann derjenige des Großmünsters in Zürich heute noch als Beleg dienen mit seinen Tierfabel- und Gauklerbildern. War doch schon manchmal selbst das Innere der Kirche, namentlich die Reihe der Kapitelle, der Steinmetzenlaune nicht zu heilig, Scherzbilder aufzunehmen.

Auch sind die „Wunder" nicht immer als Schreckbilder des Bösen gemeint. Sie können auch, wie bei den Byzantinern, die Kreatur bedeuten, welche insgesamt den Schöpfer lobt. In diesem Sinn sieht man an Archivolten französischer Portale allerlei Wundertiere und Wundermenschen, von denen die mittelalterliche Naturgeschichte fabelt.*) So sind auch am Gralstempel des Titurel „Wunder viel erhauen". Diese Fabelbilder sind die Lust des Zeitalters. Ihr erster Zweck ist doch ein dekorativer. Manches Bildwerk ist rein dekorativ, verkörpert etwa eine tektonische Funktion. So die kauernden, tragenden Männlein, in denen man, vielleicht nicht immer mit Recht, Baumeister und Bauleute sieht. So die Löwenköpfe, welche im Maul den Handring halten, an den Portalen. Sie freilich sind zugleich Wächter am Eingang des Heiligtums wie auch, wenigstens ursprünglich, nach uralter Symbolik, die Löwen, welche an lombardischen und süddeutschen Portalen paarweis stehen oder liegen. Später mögen ja auch sie als Sinnbilder des Bösen aufgefaßt worden sein. Als Wächter wird auch Roland zu der Ehre gekommen sein, mit seinem guten Schwert Durindarde an den Pforten italienischer Dome zu stehen.

Überhaupt ist die Welt dem Mittelalter nicht bloß Schauplatz der Sünde und der Übel, sondern doch auch Gottes Werk und Ordnung. In diesem Sinne ist sie namentlich an italienischen Kirchenportalen verbildlicht. Der Sinn des italienischen Volkes ist schon weltlicher, nüchterner als der nordische. Da sieht man den Tierkreis und die Monatsbeschäftigungen, die Künste, die Gewerbe und die Lustbarkeiten der Menschen und das Glücksrad oder Lebensrad etwa am Rundfenster des Giebels über dem Portal. Die Gestalten der Ureltern passen dazu wie zu jedem Cyklus. Natürlich fehlen auch moralische Lehren nicht, wie der Tugendkrieg, die 10 Jungfrauen, die griechische Legende von Barlaam und Josaphat u. dergl.

Das letzterwähnte führt uns zu dem Einfluß der Byzantiner auf die romanischen Wandbildwerke. Bei den Griechen finden sich zur selben Zeit allerlei allegorisch-moralische Darstellungen in Relief in die Mauern eingelassen. Und diese Erscheinung wird zurückgeführt auf den Brauch, antike Bildwerke, Spolien auf diese Weise zu bewahren. An armenischen und russischen Kirchen findet man Mauerbilder, die den deutsch-romanischen auffallend ähnlich sehen und ebenso regellos über die Wand verstreut sind. Da wird man sich der geschnitzten Wurmbilder erinnern, welche in der Vorzeit die Bohlenwände der Hallen zierten und noch im Mittelalter die der norwegischen Holzkirchen.

Die Thürflügel selbst sind in der romanischen wie in der altkirchlichen Zeit gern mit Bildwerk geschmückt, seien sie nun in Erz gegossen oder getrieben oder nach byzantinischer Weise eingelegt oder auch nur in Holz geschnitzt wie die Gußmodelle. Bronzene Thürflügel sind nicht immer in der ganzen Masse samt dem Bildwerk gegossen, sondern öfter so hergestellt, daß gegossene oder getriebene Platten auf hölzerne Flügel genagelt sind.

Die byzantinischen Agemina-Thüren mit eingelegter Silber- oder Niello-Zeichnung finden im südlichen Italien samt Sizilien Absatz, in Venedig auch Nachahmung. Italienische Meister, Barisanus von Trani und Bonannus von Pisa, schreiten fort — oder kehren zurück — zum Relief mit Figuren, wie es in Deutschland schon zu Bernwards Zeit geübt wurde. Geschnitzte Bilderthüren aus romanischer Zeit sind in Italien und Deutschland erhalten. Von einem einheimischen Meister, Andreas Buvina (oder Guvina), ist 1214 die Thür des Doms zu Spalato geschnitzt.

So nahe gerade an diesem Ort die typologische Gegenüberstellung von Geschichten aus den beiden Testamenten lag, so überwiegen unter den Denkmälern doch die einfachen historischen Cyklen weit, biblische, auch legendarische. An der Hildesheimer Thür zeigen wenigstens einige von den nebeneinander stehenden Scenenpaaren eine deutliche typologische Beziehung zu einander. Bei den Flügeln mit bloß aufgehefteten einzelnen Platten konnte die ursprüngliche Ordnung gar zu leicht verändert und Reste von verschiedenen Thüren zusammengeflickt werden. Darum lassen sich wohl die ikonographischen Rätsel der Augsburger Domthür nie mehr völlig lösen. Ähnlich ist es bei der sogen. Korssunschen Thür der Sophienkirche zu Nowgorod.

Was die bildenden Künste bei der Einrichtung und am Gerät der Kirchen alles zu thun fanden, ist nicht auszusagen. Die große Kunst an den rituellen Einbauten, als da sind Chorschranken und Emporen, Kanzeln und Altäre samt deren Baldachinen und verschiedene Memorien. Dazu kamen besondere Bildwerke, wie das

*) Die Fabelmenschen — Hundsköpfe, Schattenfüßler u. s. w. — kommen in byzantinischen Pfingstfestbildern als Vertreter der Heidenvölker vor.

ständige, große Kruzifix, und dann die Grabdenkmäler, Standbilder von heiligen Patronen und von Stiftern. Dann die Kleinplastik am Metallgerät, sei es von der Hand des Rotgießers, wie die Taufbrunnen, Leuchter, Räuchergefäße, Wasserkannen, oder von der des Goldschmieds — der oft auch Erzgießer ist — wie die Vorsätze und Aufsätze der Altäre, die Buchdeckel, Kelche und Patenen, Weihbrotgefäße und Reliquiarien aller Art. Endlich die Kunst des Schreiners an den Gestühlen, die Wirkerei und Stickerei an den Gewändern, Vorhängen, Teppichen. Für jedes Stück der obligaten Einrichtung entwickelt sich ein eigener Bilderkreis. Stoff und Grundform nicht nur, sondern

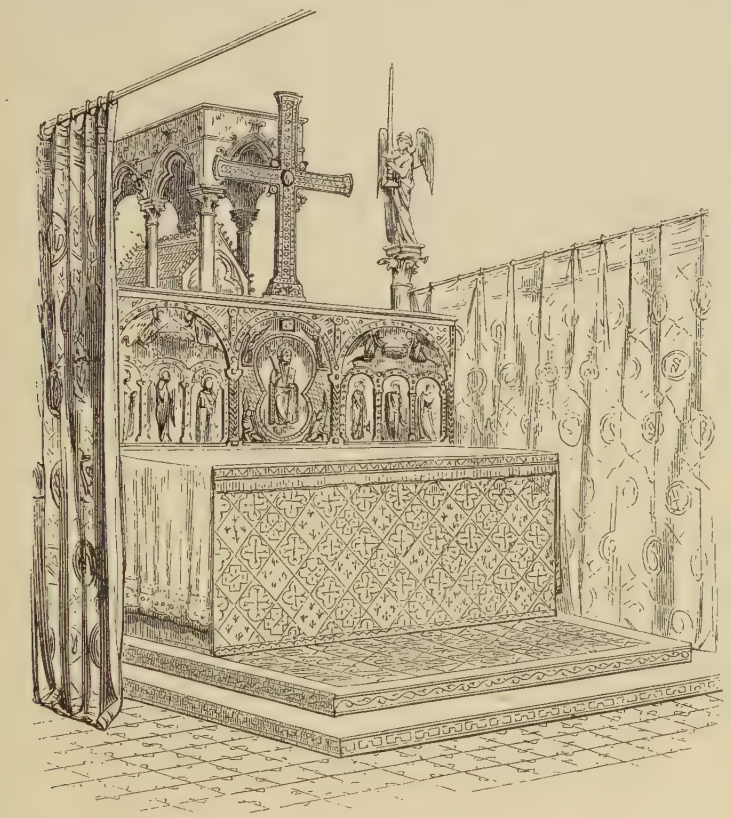


Abb. 198. Altar in St. Denis. Rückwand 11. Jahrh., Engel, Kreuz und Baldachin 13. Jahrh.

auch Verzierung und Sinnbildnerei sind durch Gewohnheitsrecht vorgeschrieben, und es entwickelt sich eine eigene Wissenschaft von diesen Dingen, eine Symbolik der Liturgie, die von Walafrid Strabo in Reichenau begründet ist und ausgebaut von keinem Geringeren als Innocenz III. Siccardus von Cremona, Durandus von Mende u. a. fassen dann in Handbüchern den reichen Stoff systematisch zusammen, nicht ohne das Prinzip durch Übertreibung zu entwerten.

Einige archäologische Vorbemerkungen werden dienlich sein. Die Frontveränderung des Altars, die Aufstellung des Priesters vor dem Tisch, die bis zum 13. Jahrhundert überall, mit Ausnahme der italienischen Patriarchalkirchen durchdringt, verändert auch dessen Gestalt. Der Typus des Nebenaltars, Wandaltars, wird maßgebend. Der Tisch des Herrn ist ohnehin längst zum Reliquienaltar geworden. So kommt nun das Säulendach des Hauptaltars ab. Dafür bekommt derselbe wie die Nebenaltäre eine Rückwand, einen Aufsatz (retabulum). Es wird ein Reliquiensarg, vielleicht unter besonderem Dachgehäus, erhöht hinter ihm auf-

gestellt oder auf ihm, zunächst an hohen Festen, dann ständig. Zu dem Altargerät, das für gewöhnlich schon auf dem Tisch steht, dem Meßbuch oder Evangelienbuch, Ciborium und Prunkkreuz kommen nun auch Leuchter, immer paarweis. Auf die Rückwand oder „Staffel" setzt man Reliquienschaugefäße und Andachtsbilder, Triptychen nach griechischer Art. Bei Kreuzaltären ist mit dem Aufbau manchmal schon das Triumphkreuz, die Kreuzgruppe zusammen komponiert, auf oder in dem Bogen stehend, der gewöhnlich die Rückwand krönt. Noch öfter ist der Kreuzaltar mit dem Lettner, der vorderen Scheidewand des Chors, und der Stirnwand der Krypta verbunden, und es kommt dabei schon der Typus des Kanzelaltars vor, indem das Säulendach des Altars zugleich die Kanzel trägt.

Es ist bezeichnend, daß die byzantinisch-romanische Sitte den Altar nicht kostbar genug mit Gold und Edelsteinen oder Schmelzwerk schmücken kann, während die Gotik zu der Erkenntnis fortschreitet, daß künstlerische Arbeit die edelste Zier gebe. Doch wird auch diese im romanischen Altarschmuck wahrlich nicht verschmäht. Frontal, Superfrontal (Abb. 198), auch wohl alle Seiten des Altartisches und die Reliquienschreine sind womöglich mit Gold bekleidet oder doch vergoldet, von Silber oder Kupfer; wenn von Holz oder Stein, dann mindestens reich bemalt und wohl auch plastisch vorgearbeitet, und bei festlichen Gelegenheiten mit kostbaren Teppichen behängt. Die Bilder beziehen sich auf die sakramentale Gegenwart des Herrn, so die Majestas Domini mit den Evangelien-Symbolen und den Aposteln, oder auf seinen Opfertod.

Die vordere Scheidewand des Chors oder die Stirnwand der Krypta war gleich dem Templon der Griechen zu reicher Ausstattung mit Bildern vorzüglich geeignet. Doch finden wir nirgends Kunde von einer solchen, welche mit der Pracht und dem Bilderreichtum jener wirklich hätte wetteifern können. Sie ist im Abendland eben doch mehr nur ein Stück Architektur, wenn auch mit Gemälden oder Reliefbildern und Statuen, etwa der Zwölfboten, ausgestattet. Sie ist Trägerin der Kanzel oder Kanzeln. Diese mit ihrem Bildwerk und der Kreuzaltar mit dem seinigen, insbesondere dem Triumphkreuz, geben den Hauptschmuck des romanischen Lettners ab. Auf den Hauptinhalt der Lektionen und auf das Altarsakrament beziehen sich denn auch die Bilder.

Die seitlichen Chorschrankenwände, nach den Kreuzflügeln oder Nebenchören hin: Da sind uns wenigstens in einer Provinz, in Sachsen, Dekorationen erhalten, bemalte Reliefbilder in Stuck, die Apostel darstellend, mit Spruchbändern, welche wohl das Glaubensbekenntnis enthielten; dazu allenfalls Christus und die Gottesmutter, alle in Arkaden, und in den Zwickeln einer oberen Arkatur etwa die Personifikationen der acht Seligkeiten, der Tugenden.

Die Kanzeln insonderheit zeigen an den Brüstungen etwa Bilder aus dem Evangelium oder aus dem Alten Testament; als Stützen des Lesepultes Figuren der Evangelisten, der großen Propheten oder der Apostel, von denen die Episteln herrühren. Der Adler, ursprünglich ein antikes Trägermotiv, wird gedeutet auf das Evangelium des Johannes, das mit seinem grandiosen Eingang im Mittelalter als das Evangelium kurzweg galt.

Es giebt aber außer diesen Lettnerkanzeln auch besondere, weiter vorn im Schiff frei errichtete Predigtkanzeln. Diese in Italien, Nachfolgerinnen der altkirchlichen und byzantinischen Ambonen. Durch die predigenden Bettelorden kommen sie aufs neue zu Ehren. Jene italienischen Ambonen, vier- oder sechsseitig, ruhen auf Eckſäulen, deren Füße gern wie bei den lombardischen Portalvordächern als Löwen gestaltet sind. Ein Mittelpfeiler ist im 13. Jahrhundert etwa karyatidenartig figuriert als statuarische Gruppe der vier Tugenden. Die Brüstungen sind im südlichen Italien mit Steineinlagen verziert, an den Werken der Comasken und Pisaner mit Reliefbildern. Im Norden sind in Ermangelung des Marmors Prachtkanzeln auch aus Holz errichtet und von Goldschmiedshand bekleidet worden. Chrodegang von Metz hatte das Ur-

bild geschaffen für die goldbeschlagenen Ambonen, Eligius von Noyon für die elfenbeinbelegten. Ein solcher mit Elfenbein und Goldsilber, eine Stiftung Heinrichs II., ist im Aachener Münster teilweise erhalten (Abb. 199).

Für die Grabdenkmäler waren der romanischen Zeit zwei Grundformen gegeben, eine anspruchsvollere: der Sarkophag, und eine schlichtere: der Grabstein, die Grabdeckplatte. Jene waltet vor — bei kunstgeschmückten Denkmälern — im Süden, diese in den nordischen Ländern. Der Sarkophag steht meist an der Wand, etwa in einer Bogennische mit vorgesetzten Säulen, auch wohl hoch an der Wand auf Kragsteinen, ein seltsamer Brauch in den halbgriechischen Ländern unter venezianischer Herrschaft, oder unter einem Baldachin, gleich den Freigräbern draußen auf dem Kirchhof. Die Kirchhöfe in Padua, Bologna, Verona zeigen solche byzantinisch-romanische Grabdenkmäler neben gotischen. Die Wände des Steinsargs sind manchmal geschmückt mit Flachbildwerk, Bildern aus der Glaubenswelt, auch aus dem Leben des Verstorbenen, häufiger doch nur, nach byzantinischem Brauch, mit Sinnbildern und Abzeichen und reinem Ornament. Das Motiv, den Verstorbenen auf dem Deckel liegend darzustellen oder gar hoch zu Roß, gehört einer späteren Zeit an.

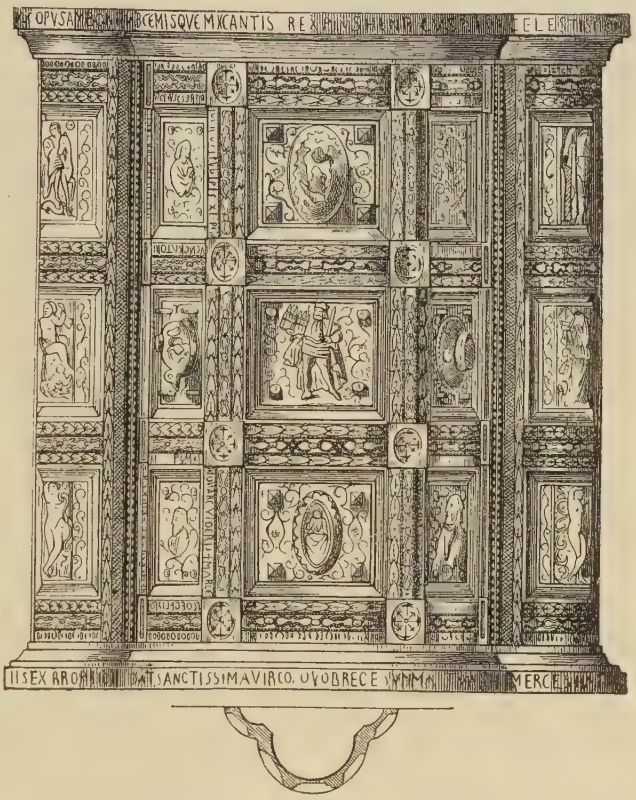


Abb. 199. Ambon. Aachen, 11. Jahrh.

Auf den Grabdeckplatten erhabenes Bildwerk anzubringen, ist im Grund unvernünftig, da der Fuß darüber wandeln muß. Neben der Inschrift wird nur etwa ein Bild des Vortragkreuzes oder ein Abzeichen für den Stand des Verstorbenen eingegraben, im 13. Jahrhundert auch seine Figur. Platten mit erhabener Figur sind gedacht als Totenbahre, als Paradebett und lagen auf einem Sockel, der auch wirklich oft das Grab enthält, also eine echte Tumba ist. Manche waren auch geschützt durch einen Deckel auf Füßen, was nachmals der Gotik ein Motiv geliefert hat. Im 13. Jahrhundert wird die Tumbe gern architektonisch ausgestaltet, einem Altar ähnlich, mit Kerzenhaltern an den Ecken, auch wohl mit Reliefbildern geschmückt.

Die Figur des Verstorbenen auf der Deckplatte ist einmal, am Grab des Abts von Laach, in Mosaik ausgeführt, in der Regel aber plastisch aus Stein oder Erz gleich der Platte, an der die Figur haftet. Der Dargestellte erscheint lebend, mit offenen — bei Erzbildern gern farbig eingesetzten — Augen und in zeremonieller

Thätigkeit, die Abzeichen seiner Würde haltend. Seine Füße stemmen sich meist gegen eine Tierfigur, einen Löwen oder Drachen, als Sinnbild der überwundenen Not und Sünde. Erst spätere Zeiten machen aus dem konventionellen Sinnbild ein sittenbildliches Motiv, etwa ein Lieblingshündchen. Bildnistreue ist gewiß nicht verschmäht worden; sie kommt nur über die allgemeinsten Züge, Alter und Barttracht, nicht hinaus. Um so gewissenhafter und augenfälliger werden die Standesabzeichen angegeben, das Kostüm.

Der Taufbrunnen (fons, Fünte) braucht nur noch für die Kindertaufe eingerichtet zu sein. Es ist in den Kirchen diesseits der Alpen eine Kufe oder ein großer Pokal aus dauerhaftem Material, Stein oder Erz (Kupfer, Messing). Ein Deckel, bei metallenen Fünten kegelförmig oder dachförmig in demselben Material ausgeführt, bedeckt für gewöhnlich das geweihte Wasser. Die Füße sind gebildet als Tiere, Sinnbilder des Bösen, das überwunden wird, oder — bei metallenen Fünten — Wassermänner, welche die vier Paradiesesströme vorstellen, oder auch zwölf Stiere nach dem Vorbild des Ehernen Meers im Tempel Salomonis. Den Mantel der Kufe gliedern nach dem Muster der Brüstungen der Taufteiche meist Arkaden, worin die Apostel mit dem Glaubensbekenntnis stehen, wenn sie nicht gar auf den Schultern der Propheten reiten. Es können aber auch Historien dargestellt sein, Taufgeschichten und Antitypen solcher. Und am Bilderschmuck nimmt gegebenenfalls auch der Deckel teil.

Das als Ehernes Meer gedachte bronzene Taufgefäß zu Lüttich, vom Anfang des 12. Jahrhunderts, zeigt am Bauch die Taufe Christi und daran anschließend die Predigt des Täufers samt ihrem Erfolg, die Taufe des Hauptmanns Kornelius durch Petrus, und eine legendarische durch Johannes den Apostel. Das Taufbecken des Doms zu Hildesheim ist schon durch den Gedankenreichtum des Programms ausgezeichnet, das dem Stifter, dem Domherrn Wilbernus, angehören mag. Den vier Paradiesesströmen, die als Träger dienen, entsprechen an den Arkaden, die den Bauch und den Deckel einteilen, die vier großen Propheten, die vier Evangelisten in symbolischer Gestalt, die vier Haupttugenden. In den Feldern sind am Bauch die beiden Durchzüge durch das Rote Meer und durch den Jordan, die Taufe Christi und die Widmung an die Gottesmutter dargestellt. Am Deckel Aarons Stabwunder als Vorzeichen des Menschwerdungswunders, der Kindermord als Gegenbild zum Auszug aus Ägypten, die Sünderin, welche Jesu Füße mit ihren Thränen netzt und mit ihren Haaren trocknet, und die Werke der Barmherzigkeit, vorzüglich das Tränken der Durstigen.

Was sonst an ehernem Gerät vorhanden ist, dient meist der Beleuchtung. Da sind große Kronleuchter, siebenarmige Leuchter, Osterkerzenständer, Kerzenhalter in Form einer männlichen Statue mit ausgebreiteten Armen und kleinere, paarweis aufgestellte Altarleuchter und Handleuchter für die Akoluthen.

Nichts Sinnigeres als die romanischen kirchlichen Kronleuchter. Die Werkform war gegeben, alt überliefert sowohl in der Kirche als im Haus: der an der Decke aufgehängte Kerzenreif. Darauf wird nun, um die Wende des Jahrtausends, die Idee der oberen, leuchtenden Gottesstadt übertragen. Der Reif, obwohl freilich rund, wird zur Stadtmauer mit ihren zwölf Thoren, die in Türmchen angebracht sind. Andere Türmchen von etwas abweichender Form bezeichnen die vier Ecken der Stadt. In den Thoren stehen die Apostel, auf den Türmen Engel. Die Türmchen selber sind zierlich durchbrochen als Laternen. Farbiges Glas in den Thoren vertritt die zwölf verschiedenen Edelsteine. Am Reif glänzt in Gold auf braun gefirnißtem oder geschmelztem Grund Rankenwerk und eine metrische Umschrift. Der obere Rand ist etwa zu Lilien ausgezackt. Er trägt die Kerzenhalter. Ja der ganze Reif stellt manchmal eine Rose, ebenfalls ein Bild der Gottesstadt, vor durch die ausgebogenen Sektionen, die den Kreis zum Vielpaß erweitern. Sogar die Unterplatten der Türmchen sind graviert und durchbrochen, zeigen etwa die personifizierten Seligkeiten und Tugenden.

Erhalten sind drei solche Radleuchter in Komburg, Hildesheim und Aachen, alle aus der Zeit des Barbarossa. Der Aachener ist gearbeitet von Meister Wibert.

Die Leuchter sind am Fuß und Schaft oder doch an dessen Knäufen und an den Kerzentellern reich verziert mit Rankenwerk, worin sich tierische und menschliche Figuren tummeln, mit Inschriftbändern, auch wohl mit Edelsteinen und Vergoldung. Die Füße sind als Tierleiber gebildet, die, zunächst nach antikem Brauch, die Beweglichkeit des Geräts verbildlichen. Im romanischen Kirchenschmuck müssen sie auch ihren religiösen oder moralischen Sinn haben. Da ist die Aspis mit ihrem Reiter, ein Sinnbild der Leidenschaft. Da sind Löwen, welche ihre Beute in den Klauen halten oder mit Menschen kämpfen. Da sind Männlein, welche die vier Paradiesesflüsse oder Winde, Himmelsgegenden oder die Hauptpropheten, die Evangelisten, vorstellen. Menschenseelen, welche im Gerank empor klettern zum Frieden; Eidechsen oder Salamander, welche sich zum Licht hinwenden oder davor verkriechen. An den großen Leuchterbäumen mischen sich gar Heiligenfiguren und biblische Historien ins Rankenornament. (Beispiele in Reims, Prag und Mailand.) Den Handleuchtern mit Henkel giebt man gern die Form eines symbolischen Tiers. In Italien werden die großen Kerzenständer sogar aus Stein gehauen, als Säulen mit Bildwerk.

Abb. 200. Silberner Kelch mit den 12 Aposteln. Apostelkirche zu Köln.

Nie und nirgends sind Kelch und Patene so wohl geformt und so sinnig verziert worden wie in der deutsch-romanischen Kunst. Es handelt sich um Pontifikalkelche, das sind Prachtstücke von Kelchen zur Konsekration, und um Ministerialkelche, Speisekelche, das sind große Gefäße zur Kommunion, wobei man Saugröhrchen brauchte. Der romanische Kelch besteht aus einer halbkugeligen Schale, Kuppe, über starkem Knauf und breitem, rundem Fuß. Darin erweist er sich als Abkömmling des Doppelpokals, Römers, dessen Form die karolingische Zeit für den Abendmahlskelch aufgenommen hatte. Beim großen Speisekelch kommt ein Henkelpaar hinzu in Erinnerung an die altkirchlichen eucharistischen Vasen. Die Verzierung ist vernünftigerweise oft nur graviert und nielliert oder emailliert, oft aber auch erhaben, in getriebener Arbeit. Dazu kommen Edelsteine, Perlen, Filigran. Der obere Rand bleibt glatt, wie sich's gehört. Die Randstreifen oben und unten sind der Ort für ausgedehnte Inschriften. Wichtiger als der Besatz mit kostbaren Juwelen ist der Geistlichkeit jetzt ein sinniger Schmuck in Wort und Bild. An Fuß, Knauf und Kuppe sind die Flächen eingeteilt durch Medaillons oder Arkaden, welche Figurenbilder umfassen, zumeist typologische (Abb. 200).

Die Patene, zum Kelch passend, ist jetzt eine runde, flache Platte ohne Fuß. Ihre innere Vertiefung umschreibt oft statt des Kreises eine vielblättrige Rose, Acht- oder Zwölfpaß, vielleicht bestimmt zur Anordnung der Hostien, welche seit dem 12. Jahrhundert gewöhnlich die Münzform haben. Die Patene ist mit noch mehr Recht als der Kelch gewöhnlich nur in der Fläche verziert, mit erhabenem Werk und Steinbesatz höchstens am Rand. Dafür ist sie oft sogar auf beiden Seiten graviert und nielliert. Hauptbild ist das Lamm Gottes oder der erhöhte, seine Wundenmale zeigende Christus.

Das Weihbrotgefäß (ciborium) zeigt zuweilen noch die altkirchliche Form einer Taube, zum Aufhängen am Altardach eingerichtet. Manchmal auch die byzan-

tinische einer Kuppelkirche (derlei Ciborien sind aber meist nachträglich als Reliquiarien benützt worden). Oder die eines Deckelbechers, ähnlich den Rauchfässern.

Die Altarkreuze, die Prunkdeckel der Altarbücher, die Tragaltärchen folgen den Typen, welche wir beim Frühmittelalter kennen gelernt haben.

Die Mannigfaltigkeit der Formen für Reliquienbehälter ist unendlich. Da sind Kästchen, Kapseln, Büchsen, Fläschchen, Taschen, Kreuze, Schreine von der Form des Sargs oder Hauses, der einschiffigen Kapelle, der Basilika, der Kuppelkirche oder bestimmter des hl. Grabs zu Jerusalem. Da sind Tafeln, Diptychen und Triptychen mit einem Stück vom wahren Kreuz. Und Behälter in Form eines menschlichen Körperteils, Büsten, Arme, Hände, Füße. Oder auch ganze Statuetten.

Nächst Reliquien werden auch Bilder von Heiligen auf den Altären aufgestellt, Tafeln, Diptychen oder Triptychen, deren die Kreuzzüge eine Menge aus dem Orient brachten.

Zum Altar gehören noch die Rauchfässer, die Flabellen (Fächer, Fliegenwedel), die Weihwassereimer und noch andere Stücke, denen allen sinniger Schmuck mit Bildwerk, eine eigene symbolische Ikonographie zu teil wird. Die Rauchfässer aus halbkugeliger Schale, ebensolchem Deckel, Fuß und Ketten bestehend und vielfach durchbrochen, bedecken sich mit Rankenwerk und eingeflochtenen Medaillons mit Figuren, mit Spruchbändern oder Scenen wie die Drei im Feuerofen. Der Deckel wird architektonisch ausgestaltet wie das Dachwerk einer Kuppelkirche, und das führt auf die Symbolik des himmlischen Jerusalem.

Diesen Altargeräten mögen von den bischöflichen Insignien der Krummstab und der Konsekrations-Kamm angereiht werden. Der letztere ist stets, der erstere zumeist aus Elfenbein geschnitzt; doch später auch aus Metall und geschmelzt.

Von den mancherlei Techniken des Goldschmieds, der ein rechter Tausendkünstler war, fehlt kaum eine an den prachtvollen rheinischen Reliquienschreinen. Neu ist die Technik des Grubenschmelzes. Von ihr wird bei der Malerei die Rede sein.

An textilen Kunstwerken muß der Bedarf sehr groß gewesen sein, aber auch der Verbrauch im Lauf der Jahrhunderte. Die Stickerei war in der Hauptsache Aufnäharbeit im Konturstich und Plattstich. Auf Leinwand wurde mit gezwirnter Wolle gestickt und auf Seide mit Goldfaden (eigentlich Goldröhrchen, die mit Haar aufgefädelt sind, nach orientalischer Weise).

Die Seidenweberei war zünftiges Gewerbe bei den Byzantinern und Sarazenen und wurde durch Ansiedlung solcher unter König Roger zunächst nach Sizilien verpflanzt. Diese Kunst erhob sich manchmal über die gewöhnlichen figuralen Muster, Tiere und symmetrische Tierpaare in Ringen und Rauten, bis zur eigentlichen Bildweberei. Gegen Ausgang der romanischen Periode wird die Teppichstickerei zurückgedrängt durch die Wirkerei (Gobelin-Weberei, Haute-lisse), die sich zu einem ausgebreiteten Gewerbe entwickelt. Inschriften sind auch auf den textilen Kunstwerken neben den Bildern außerordentlich beliebt.

Der kirchliche Bedarf betrifft nicht nur die Meßgewänder und die Ausstattung des Altars mit Behängen, Decken, Seitenvorhängen und Fußteppichen und der Chorsitze mit Decken und Rücklaken, sondern für Festtage auch die Wände und die Pfeiler. In der Fastenzeit wurde in Erinnerung an den Tempelvorhang das Allerheiligste, der Altarraum, durch ein großes, im Chorbogen ausgespanntes Tuch verhüllt, das gern mit Passionsbildern verziert wurde.

C. Malerei und Bildnerei im 11. und 12. Jahrhundert.

Das zweite Jahrtausend setzt mit einer Blüte christlicher Kunst ein, wenigstens im Deutschen Reich, einer Blüte, die nicht über Nacht gekommen ist, sondern allmählich in der Zeit der sächsischen Kaiser sich entwickelt haben muß, ein Ableger der karolingischen Kunst. Dennoch gewahren wir an der Schwelle des Jahrtausends einen bedeutsamen Umschwung des Stils in den bildenden Künsten. Man kann es als Fortschritt vom roheren zum strengeren Stil bezeichnen. Im Durchschnitt wenigstens ist der Stil des 11. und 12. Jahrhunderts strenger, regelmäßiger als der des 9. und 10., wiewohl die Mannigfaltigkeit der Stilrichtungen größer ist als je. Den Gebilden der karolingisch-ottonischen Zeit gegenüber erscheinen diese späteren, gewöhnlich vorzugsweise romanisch benannten wie erstarrt. Die Ursache dieser Wandlung ist offenbar eine innerliche, dieselbe, die den strengromanischen Baustil des 11. Jahrhunderts hervorgerufen hat, die Absicht auf monumentale Größe und Würde neben technischer Gediegenheit und Sauberkeit. Dieser Geist des Zeitalters fordert auch die Anleihen bei der byzantinischen Kunst. Er bewirkt die Unterstellung der bildenden Künste unter die Leitung der Architektur, und so entsteht der hieratische Stil des Mittelalters. Die ottonische und karolingische Kunst war vornehmlich Kleinkunst und ihrem Wesen nach malerisch auch in plastischen Techniken. Sie war im Grund stillos, unbekümmert um die Regeln einer symmetrischen und raumfüllenden Komposition, die ihr doch durch ihre dekorativen Aufgaben vorgeschrieben waren. Das wird jetzt eifrig nachgeholt. Die Zeichnung wird durchaus regelmäßig, schematisch, sowohl in der Haltung der Gestalten als im Umriß, insbesondere der Gewänder. Die Figuren sind gewöhnlich schlank und steif, oder aber weich, kraftlos bewegt, die Kniee eingesunken, die Füße weit auswärts gestellt. Die Köpfe, wenn nicht unschön, so doch ausdruckslos, mit starrem Blick. Das Haar ist konventionell gestrichelt oder in bolligen Locken perückenhaft geordnet. Die Gewandfalten mehr nur durch Linien angedeutet als modelliert, doch gern zierlich gehäuft in parallelen Zügen und Spiralen, denen keinerlei wirkliche Körperform entspricht. An den Säumen sucht man zunächst möglichst schlichte Linien zu bekommen. Später, um 1200, gefällt man sich im Gegenteil in der Manier gebrochener Umrisse. Die romanische Kunst ist hochideal dem Inhalt nach und echt dekorativ in der Form. Ihre Stilgesetze sind so streng, wie sie nur in einer Zeit sein konnten, der die Beobachtung der Natur abging. Die Malerei bleibt durchaus flächenhaft, teppichmäßig, eigentlich nur kolorierte Zeichnung. Und die Bildnerei bleibt streng tektonisch, bedingt durch das Material, dessen Form und Eigenschaften. Die romanische Bildnerei in Stein und Stuck ist auf vollständige Bemalung in lebhaften Farben berechnet. Auch die Holzschnitzwerke hatten einen Überzug von Gips und Farbe. Und sogar die Bronzen wurden gern durch eine Art von farbiger Behandlung, eingesetzte Edelsteine, gravierte und vergoldete Gewandverzierung gehoben. Im Gedanken, in der feierlichen Haltung und der glücklichen dekorativen Einordnung liegt der Wert der romanischen Bildwerke; das ist aber auch mit seltenen Ausnahmen alles. Doch die Schwächen werden hier zu Tugenden. Die Einfachheit der Mittel kommt dem Ausdruck des Gedankens (z. B. im Arabeskenstil der figurierten Initialen) und selbst der Empfindung nur gut; die unvollkommene Wiedergabe der Natur dem idealen und dekorativen Charakter. Freilich verschuldet die Aufgabe, Gedanken darzulegen, oft eine trockene, matte oder hieroglyphische Schilderung, und die Wiedergabe der Empfindung fällt um so leichter in Übertreibungen, als sie, des physiognomischen Ausdrucks unkundig, auf die

Aktion der Glieder angewiesen ist. Ein Mienenspiel kennt diese Kunst eigentlich nur beim Schmerz; und da ist es Verzerrung. Das Beiwerk, vorzüglich das Bauwerk, dient nur zur Andeutung des Orts und zur Verzierung, ohne Anspruch auf den Schein der Wirklichkeit.

Der Zusammenhang der Künste untereinander war enger als je. Sie waren zum größten Teil in denselben Händen vereinigt. Ein neues Formgesetz hat die eigentlich romanische Bildnerei nicht geschaffen; ihr Ideal ist der altkirchliche Kunststil. Ein Neues zu schaffen, war der Epoche vorbehalten, welche die gotische Bauweise schuf, und zwar der Kunstgattung, welche darin jedesmal vorangeht: der Plastik mit ihrer unmittelbaren Auffassung des Körpers. Natürlich ist es bei dem Partikularismus und Dilettantismus der romanischen Kunst, daß neben den Gebilden des streng-dekorativen Stils stets da und dort auch naiv-naturalistische Versuche vorkommen, in denen man oft mit Unrecht Denkmäler eines altertümlicheren Stils sehen möchte. Jene ihrerseits erscheinen zunächst als traditioneller Luxus der Kirche und der Höfe, nicht als freie Erzeugnisse des Volksgeistes. Erst im 12. Jahrhundert beginnt der letztere, sich in der Kunst offen zu bethätigen, zunächst im Steinmetzenwerk. Die Freilassung der Künste aus dem klösterlichen Bann, die Entwicklung des zünftigen Betriebs gehört zu den wichtigsten Umständen, mit denen die Kunstgeschichte dieses Zeitraums zu rechnen hat. Im ganzen entspricht die romanische Stilperiode der christlichen Kunst der hieratischen bei den Griechen. Hier wie dort ist die Kunst durch und durch religiös, in der Tradition befangen, an das Typische gebunden. Doch unter der Hülle des Hieratischen verbirgt sich die Entwicklung eines neuen, reicheren und freieren Lebens. Einstweilen kann sich die Kunst der lateinischen Kirche mit der byzantinischen noch immer nicht messen.

1. Der Norden.

Die deutsche Kunst ist noch unter den fränkischen Kaisern wie unter den sächsischen die führende im Abendland, soweit es nicht im Banne von Byzanz steht, dessen künstlerischer Autorität sich selbst die deutsche Kunst nicht ganz entziehen konnte. Unter Kaiser Barbarossa ist die deutsche Malerei noch ohnegleichen und die sächsische Plastik jeder anderen ebenbürtig, wo nicht überlegen, an Vollendung der Form.

Den besten Überblick über den Entwicklungsgang des malerischen Stils gewährt auch für diesen Zeitraum noch die Buchmalerei. Nicht als ob sie die führende Kunst gewesen wäre. Die Fortschritte des malerischen Stils werden auf dem Feld der Großkunst geschehen sein. Immerhin ist zu berücksichtigen, daß Bilderhandschriften nachweislich oft die Vorlage für die Wandmalereien geliefert haben, insbesondere in ikonographischer Hinsicht. Noch höher aber ist anzuschlagen, daß von allen Zweigen bildender Kunst eben die Buchmalerei der Litteratur am nächsten stand, die doch stets den Geist der Zeit zuerst ausspricht. Jedenfalls ist eine hinreichend lückenlose Reihe von Denkmälern nur auf diesem Gebiet vorhanden. Die Werke aus der Zeit Heinrichs II. zeigen bereits eine gewisse Wandlung des ottonischen Stils. Nichts Neues ist hinzugekommen, aber die traditionelle Weise ist mit einemmal schematisch geworden. Man hat das früher byzantinisch genannt, es ist aber nur der streng romanische Charakter. Allerdings sind zur Zeit Heinrichs II. und auch noch später oft byzantinische Vorlagen da und dort benützt worden; und griechische Beischriften oder doch griechische Brocken in lateinischen Sätzen waren Mode. Aber die steife Haltung und die regelmäßige Anordnung der Bilder erklärt sich aus dem Geist der Zeit im Abendland selber, aus dem Streben nach ernster Würde. Bei den Byzantinern selber

war die Malerei damals noch viel lebensvoller. Die Kunstüberlieferung aus der Ottonenzeit verfällt im Lauf des 11. Jahrhunderts. Bald aber schafft das veränderte Geistesleben, insbesondere der Umschwung der religiösen Empfindung eine neue volkstümliche, wahrhaft nationale Kunst.

In der Buchstabenverzierung herrscht während des 11. Jahrhunderts das Motiv der Knospenranke. Im 12. wird dasselbe überwuchert von phantastischen Elementen, Drachen und andern Bestien, allerlei Figuren, historischen, symbolischen und humoristischen. Jener kecke Realismus, den die karolingische Bücherornamentik bei der Dekoration der Kanontafeln zugelassen hatte, umspielt jetzt den Körper des ernsten Buch-

Abb. 201. Die Kreuzigung. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg.

stabens selbst. Doch muß er sich ein lehrhaftes Mäntelchen gefallen lassen. Die vielbeliebten Bilder aus der Psalterillustration erobern die Initialen für sich. Die Ranken-initialen, meist bunt auf Goldgrund gemalt, sind dasjenige, was dem modernen Auge ungemischtes Entzücken gewähren mag.

Im 12. Jahrhundert tritt die reine Illustration, die anspruchslose Federzeichnung immer bedeutsamer auf. Es ist die Zeit, da die Dichtung in der Muttersprache erwacht, die Zeit der Legendenbücher, der erbaulichen Auslegungen zum Psalter und zur geheimen Offenbarung. In den süddeutschen Klöstern, z. B. Tegernsee und Zwiefalten, werden Bilderbücher dieser Art in Menge erzeugt. Mit schwarzer und roter oder violetter Tinte werden die Umrisse gezeichnet, die inneren etwas feiner als die äußeren. Dazu kommen farbige Hintergründe. Allenfalls wird die Zeichnung leicht angetuscht in Lokaltönen. Dieselbe Behandlung widerfährt den Initialen. Hauptsache ist den Zeichnern die Verständlichkeit und Lebendigkeit, der Ausdruck der Empfindungen. Da geht es ohne grelle Übertreibungen nicht ab. Die Mittel der Darstellung

sind oft einfach kindlich. Das bekannteste Beispiel der Gattung ist die Berliner Handschrift des von Werinher 1173 verfaßten Marienlebens. Der bekannteste Meister dieser Illustration, dessen Wirken übrigens schon in das 13. Jahrhundert fällt, ist der Mönch Konrad von Scheiern in Bayern, ein begabter Dilettant, mehr Gelehrter als Künstler. Für das 12. Jahrhundert ist bezeichnend, daß sich oft in einem Codex Zeichnungen und Malereien mischen.

So schon in dem bilderreichen Antiphonar von St. Peter in Salzburg aus dem Anfang des Jahrhunderts und in dem berühmten, leider nun nicht mehr vorhandenen Hortus deliciarum von Straßburg. Der „Lustgarten" ist eine Art Encyklopädie von Excerpten, zusammengestellt für die Nonnen und, wie man annimmt, auch illustriert von der Äbtissin Herradis im Kloster auf dem Odilienberg in den Jahren 1165—75. Die Bilder sind uns in Beschreibungen und zum größeren Teil auch in Kopien oder Pausen erhalten. (Vollständig veröffentlicht von der Gesellschaft für Erhaltung elsäßischer Denkmäler.) Der Foliant umfaßte trotz vorhandener Lücken über 330 Illustrationen, teils ganzseitige, teils in Streifen vereinigte, mit großen Figuren. Es sind gut deutsche Bilder, obwohl einige byzantinisches Vorbild erkennen lassen. Sie ergeben eine vollständige Bilderbibel samt einem Orbis pictus, da nach scholastischem Brauch — wie in den späteren Weltchroniken — die weltliche Wissenschaft sowie die ganze Theologie in die biblische Geschichte eingeschaltet ist. Die gelehrte Nonne hegt eine Vorliebe für das Mystische und Apokalyptische und für die allegorische Darstellung. Allegorisches und Legendarisches flicht sie unbefangen in die biblische Geschichte ein. So z. B. bei der Kreuzigung (Abb. 201) die Kirche und die Synagoge, reitend auf dem Tetramorph der Apokalypse und auf dem Esel. Die Parabeln Jesu, die Legende vom Antichrist, das Hohelied in mystischer Deutung, die geheime Offenbarung Johannis und der Krieg der Tugenden und Laster nach Prudentius' Psychomachie werden besonders ausführlich illustriert. Die Weltchronik beginnt mit der Schöpfung der Engel und Lucifers Herrlichkeit und Fall und geht prophetisch bis zur ewigen Seligkeit nach dem Jüngsten Tag, dessen großen Ereignissen eine lange Bilderfolge (nach griechischen Vorbildern) gewidmet ist. Moralische Illustrationen entnimmt Herrad teils dem Leben ihrer Zeit, teils der antiken Mythe. Der kulturhistorische Ertrag dieses Bilderbuchs aus Barbarossas Zeit füllt Bände. Darstellungen wie die sieben freien Künste — radförmig angeordnet wie auch sonstwo — die neun Musen, der Götzendienst, die Stiftshütte, die Vision des Zacharias, die beiden Bünde und ihre Opfer, der Stammbaum Christi, der Fang des Leviathan durch Christus, Salomos Herrlichkeit, Ulysses und die Sirenen, das Glücksrad, die Tugendleiter, die Kelter der Kirche, der menschliche Mikrokosmus gehören zu den merkwürdigsten Erzeugnissen des Mittelalters; und manche, wie die Superbia und das Weib der Offenbarung, zählen zu den reifsten Schöpfungen ihrer Zeit. Solche gedankenmäßige Kunst liegt dem deutschen Genius, und die entsprechende leichte Technik ist Dilettantenhänden günstig.

In den Büchern, welche für den Altardienst oder für die Andacht fürstlicher Personen bestimmt sind, bleibt es bei der Deckmalerei, und sie erreicht am Ende des 12. Jahrhunderts eine Ausbildung, welche in mancher Hinsicht von keiner späteren Zeit übertroffen wird. Auf einen Grund von Blattgold kommen tiefleuchtende Farben, vorherrschend Rot und Braun in den Figurenbildern und Blau mit Weiß gehöht in den Figuren, welche eingehend mit Tönen modelliert sind. Dieser hochromanische Stil bleibt in Deutschland bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts in Blüte.

Hauptdenkmäler sind aus dem 12. Jahrhundert zwei Evangelistarien in Karlsruhe, das eine aus dem vormals speierischen Bruchsal, das andere aus St. Peter, dem Schwarzwaldkloster, das Brevier aus Ottobeuren in Berlin von der Hand des Bruders Reinfred 1181 und das Evangeliar im Welfenschatz, das für Heinrich den Löwen um 1180 von einem Mönch Hermann von Helmwardshausen in Hessen geschrieben ist.

England hat im 11. Jahrhundert unter den Einfällen der Dänen und Normannen furchtbar zu leiden. Der hochentwickelte Stil der Deckmalerei und Blattornamentik in der Schule von Winchester geht zu Grund. Wir haben ein denkwürdiges datiertes Werk aus der Zeit der Dänenherrschaft: das Evangeliar König Knuts im Britischen Museum, vom Dänenkönig an das Erzstift Canterbury geschenkt.

Unter der Normannenherrschaft kommt dafür die nordfranzösische Weise herüber, welche übrigens von Hause aus der angelsächsischen verwandt ist, als Nachkommin der fränkisch-sächsischen Schule der Karolingerzeit. Die Nationalbibliothek in Paris bewahrt

mehrere Prachtbibeln anglo-normännischen Ursprungs aus dem 12. Jahrhundert, mit schönen Bildern und romanischen Initialen von Ranken und Drachen (teils farbig mit Deckweiß, teils metallisch mit bunten Gründen). Eine davon, die Bibel von St. Géneviève, ist signiert vom Schreiber Manerius von Canterbury. In geringeren Werken aus der Provinz wirkt die irische Weise bis ins 12. Jahrhundert nach. Immer ist der Abfall gegenüber der älteren Schule von Winchester auffallend. Alles erscheint schematisiert, einförmig, steif. So in den Handschriften aus St. Albans bei London und aus Bury-St.-Edmonds. Sie enthalten neben Deckmalereien meist auch lavierte Federzeichnungen.

Die Federzeichnung blüht unter der Normannenherrschaft wieder. England bleibt der klassische Boden für diese Art der Illustration. Sie ist namentlich im Psalter, in Kommentaren zu den Propheten und der Apokalypse und in den angelsächsischen Überdichtungen der Bibel (Genesis, Daniel, Evangelien) zu Hause. Der Utrechtpsalter wird immer wieder mittelbar kopiert bis ins 12. Jahrhundert und in gleichem Geiste variiert. Eine andere Gruppe, wofür der Albanipsalter (jetzt in Hildesheim) typisch ist, hat die Wortillustrationen in die Initialen oder doch an den Rand (Ps. des Vulfvinus in Paris) verbannt. Der Albanipsalter ist wahrscheinlich in St. Albans bei London unter Abt Gaufried († 1149) geschrieben und in einer leichteren und einer schwereren Technik illustriert, ein Teil von dem Einsiedler Roger.

Jedem Psalm ist im Anfangsbuchstaben eine Illustration beigegeben; meist eine Wortillustration, deren beigeschriebener Text dem Psalm entnommen ist. Diese authentische Erklärung der seltsamen Bilder, die auch sonst in Psaltern und im Kirchenschmuck zum Teil wiederkehren, giebt dem (von Goldschmidt herausgegebenen) Albanipsalter seine Bedeutung. Die Illustrationen selbst sind oft recht geistlos und geschmacklos. Nach modernem Gefühl passen sie sehr wenig in ein Andachtsbuch. Es scheint aber, daß es im Mittelalter als geistliche Meditation galt, solchen Bildern ihren moralischen und religiösen Sinn zu entlocken. David erscheint immer wieder als der Held oder doch als der Sprecher, welcher auf den Text hindeutet. Christus oder Gott verrichtet die absurdesten Handlungen; z. B. zieht einen Mann aus dem Rachen eines Drachen (Ps. 79 2) oder bläst durch ein Rohr dem David in den Mund (Ps. 80 11) u. s. w. Die Gottlosen erscheinen als Krieger, die Frommen als Kleriker oder Heilige, die Seele in Kindesgestalt, das „Fleisch" als nackter Mensch, der Geist als Vogel. Der Höllenrachen oder ein Kirchengebäude bezeichnen etwa den Schauplatz. Manche Vorstellungen sind dem Physiologus entlehnt; so die Aspis, ein Vogel mit Hundskopf, Löwenfüßen und Schlangenschwanz und der Hirsch, der die Giftschlange verschlingt. Die Aspis, welche mit einem Reiter durchgeht oder mit dem Fuß ihr Ohr ausstopft, bedeutet die Leidenschaft; zwei Ritter im Zweikampf den Widerstreit des Guten und des Bösen.

Die französische Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts geht im Norden mit der englischen, im Süden mit der spanischen zusammen, welch letztere einen gewissen Aufschwung genommen hat.

Da ist die große Prachtbibel aus St. Martial in Limoges (Paris, Nationalbibl. nr. 8) aus dem 11. Jahrhundert, ein würdiges Seitenstück zu der Emailindustrie von Limoges. Die Nationalbibliothek zu Madrid bewahrt (in einer jüngeren Bibelhandschrift aus Avila) prachtvolle Malereien heiliger Geschichte, die dem 11. Jahrhundert zugeschrieben werden. Die Mazarin-Bibel in Paris (nr. 7), die vielleicht aus St. Gilles stammt, hat nur Initialen im Geschmack der Karolingerzeit. Es ist im allgemeinen eine dem karolingischen Stil nahestehende Renaissance der altchristlichen Buchmalerei, die hier in den aquitanischen Ländern herrscht. In den zentralen Gegenden von Frankreich ist Verfall. Mit dem Auftreten der Gotik gleichzeitig entwickelt sich auf dem französischen Königsboden dann ein neuer Stil der Buchmalerei, der mit demjenigen der Glasmalerei Verwandtschaft hat; derbe, schlichte Umrisse und derbe Farben ohne Modellierung. Es ist die Weise der zünftigen Enlumineurs, die für den Markt arbeiten.

In der Wandmalerei sind die deutschen Cyklen des 12. Jahrhunderts ausgezeichnet durch Gedankengehalt. Deutschland muß das klassische Land der Kirchenmalerei gewesen sein. Leider ist unschätzbar viel zu Grund gegangen, das wenige Erhaltene zum Teil durch Restaurationen entstellt. Die Künstler, von denen mancher den Ruhm eines Cimabue verdiente, sind unbekannt geblieben.

Aus dem 11. Jahrhundert haben wir zwei Werke der Reichenauer Schule, welche sich eines ausgedehnten Rufs erfreute. Es sind die Malereien an der Westapsis des Münsters Sankt Georg zu Oberzell auf der Insel selbst, Kreuzigung und Weltgericht. Sodann die Reste der Ausmalung des Kirchleins zu Burgfelden auf der Zollern-Alb; Weltgericht und andere apokalyptische Geschichten und die Parabeln vom barmherzigen Samariter und vom unbarmherzigen Reichen (und armen Lazarus). — Im Westwerk des Münsters zu Essen sind bedeutende Fragmente eines Weltgerichts und anderer biblischen Geschichten; Überreste auch im Münster von Werden. Aus dem 12. Jahrhundert sind datiert (um 1155) die Malereien in der Doppelkapelle von Schwarzrheindorf, Scenen aus Ezechiel und der Apokalypse, einzelne Gestalten von Königen u. a. Jünger ist die Ausmalung des Kapitelsaals in Brauweiler, deren antikisierende Motive aus altchristlichen Vorlagen stammen mögen. In Süddeutschland haben wir die mosaikmäßigen Heiligenfiguren in der Vorhalle der Kirche auf dem Nonnberg zu Salzburg, übermalte Reste eines Weltgerichts im Obermünster zu Regensburg, die Chordekoration in der Ägidienkirche zu Klein-Komburg mit den Darstellungen der Mysterien der Erlösung und Auferstehung (Abb. 202; besonders merkwürdig am Tonnengewölbe der die Kelter tretende Christus, weiterhin Auferstehende, vgl. S. 276). Die imposanteste Leistung ist aber die Ausmalung des Chors im Patroklus-Münster zu Soest (um 1165) mit kolossalen Gestalten, welche deutlich ein byzantinisches, und zwar altbyzantinisches Vorbild verraten. Die höchste Blüte der romanischen Wandmalerei dieser Gegend zeitigt erst das 13. Jahrhundert. Aber schon diese Gestalten hier gehören zum Edelsten, was das Mittelalter uns hinterlassen hat. Den Wandmalereien reiht sich an die Holzdeckenmalerei, die in Hildesheim und in Zillis (Schweiz) erhalten ist, in einem kleinen Bruchstück auch zu Konstanz, vom Dom. In Zillis schildern die Hauptbilder das Leben des Erlösers, die Rahmenbilder allerlei Meerwunder u. dergl., vermutlich Sinnbilder des Bösen und seiner Überwindung.

Frankreich hat aus dem 11. Jahrhundert Malereien zu Poitiers und in der Krypta des Doms zu Auxerre, zu Liget, Provins, S. Loup de Naud, S. Julien de Tours. Aus dem 12. die vollständige Dekoration des Münsters St. Savin im Poitou, mit Folgen biblischer und legendarischer Geschichte, in einem Stil, der an die burgundischen Portalreliefs erinnert.

In England sind namhafte Überreste von romanischer Wandmalerei nicht vorhanden. Die Wände wurden ja nach normännischer Weise plastisch gemustert. Doch wird mehrfach von gemalten Holzdecken berichtet.

Interessante Malereien wurden in norwegischen Holzkirchen, z. B. in der von Vang, gefunden.

Die Glasmalerei bewegt sich in der Zeit der rein romanischen Baukunst in bescheidenen Grenzen. Sie hat es mit verhältnismäßig kleinen und einfachen Feldern zu thun und will nichts weiter sein als ein Teppich in Glas, ein durchsichtiges Mosaik.

Im 11. Jahrhundert ist unbestreitbar Tegernsee eine weitberühmte Werkstatt dieses Kunstgewerbes, und als Meister daselbst der Mönch Wernher. Von Tegernsee scheint die Glasmalerei nach Hildesheim verpflanzt worden zu sein durch Bischof Godehart. In Zwiefalten wirkt im 12. Jahrhundert mit Ruhm der Mönch Berthold. Aber auch Frankreich genießt schon im 11. Jahrhundert den Ruhm dieser Kunst, und zwar ist es vorzüglich Reims, wo zwei Mönche, Roger und Herbert, in St. Remy sich auszeichnen.

Die Überreste aus dieser Zeit sind sehr spärlich. Die fünf Fenster mit Einzelgestalten von Propheten im Dom zu Augsburg werden dem Ende des 11. Jahrhunderts zugeschrieben. Reste aus dieser Periode hat der Dom zu Soest und das Kloster Heiligenkreuz. Die letztgenannten sind Grisaillen nach Vorschrift des Cisterzienserordens.

Viel wichtiger sind die Überreste in den frühgotischen Kathedralen Frankreichs. In St. Denis sind solche aus der Zeit des Neubaus, sogar ein Widmungsbild Sugers erhalten. Aus wenig späterer Zeit stammen diejenigen in der Westwand der Kathedrale von Chartres und die Reste in St. Maurice zu Angers. Auch in Le Mans, Châlons, Vendôme sind Fenster aus dem 12. Jahrhundert. Desgleichen im Dom zu Canterbury.

Als Denkmäler der romanischen Malerei dürfen sogar textile Kunstwerke mit vollem Recht herangezogen werden.

Die Bedeutung dieses Kunstzweigs können wir nur aus Nachrichten ermessen. Die Herzogin Hadwig von Schwaben stickt für St. Gallen eine Alba mit der Hochzeit des Merkur und der Philologie. Die Gemahlin Hugo Capets widmet der Abtei St. Denis einen Orbis terrarum. Der hl. Dunstan hat als junger Kleriker für eine Dame den Entwurf zur Goldstickerei eines Priesterkleids gezeichnet. Eine Teppichmanufaktur, deren Erzeugnisse sogar in Italien bestellt werden, besteht im 11. Jahrhundert in Poitiers; im 12. giebt es solche in Saumur und Limoges. Aber auch in verschiedenen bayrischen Klöstern werden „Tapeziere“ genannt.

Von der Stickerei in Gold auf Purpurseide haben wir Denkmäler aus der Zeit Heinrichs des Heiligen (S. 202).

Bildergestickte Meßgewänder von St. Blasien aus dem 12. und 13. Jahrhundert bewahrt das Stift St. Paul im Lavant. Einen vollständigen Ornat des 13. Jahrhunderts besitzt das Nonnenstift von Göß in Steiermark. Zumeist sind die Bilder in Ringen oder Rauten eingefaßt.

In einem Gedicht an Adelheid, die Tochter Wilhelms des Eroberers, haben wir eine ideale Schilderung des Gemaches der Prinzessin, mit den seidenen Tapeten an den Wänden. Da

Abb. 202. Wandgemälde in Klein-Komburg.

sollte die alttestamentliche Urgeschichte geschildert sein, griechische Mythen, wie der Trojanerkrieg, und römische Geschichten, im Alkov die Eroberung Englands. Am Gewölb der Sternenhimmel mit den Zeichen der Planeten, am Fußboden in Mosaik die Mappa mundi mit Meeren, Flüssen, Bergen, Städten. Am Bett selbst sollten in drei Gruppen die Gestalten von Künsten und Wissenschaften samt Vertretern derselben stehen. Eine solche Tapete mit der Schilderung der Eroberung Englands ist aus jener Zeit erhalten, der berühmte Teppich in der Kathedrale von Bayeux,

70 m lang, ½ m hoch, leinen mit Figurenstickerei in braunem und blauem Zwirn. Es sind 530 Figuren, die Umrisse in Stielstich aufgetragen und im Plattstich ausgefüllt, überlange Gestalten bis zu 16 Kopflängen, stillos, aber mit naiver Lebenswahrheit aufgefaßt.

Dem 11. Jahrhundert werden die gewirkten Teppiche aus St. Gereon in Köln zugeschrieben, welche leider in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind; einheimische Arbeit, aber unter orientalischem Einfluß. Dem 12. die zu Halberstadt im Domschatz, vom Chorgestühl stammend, alttestamentliche Scenen, Christus und die Zwölfe, St. Georg mit dem Drachen, Cato mit einem Spruch, Kaiser Karl. Die Teppiche in Quedlinburg, um 1200 ausgeführt von der Äbtissin Agnes mit ihren Nonnen, schildern wieder die Hochzeit des Merkur und der Philologie nach Marcian, und zwar nach Vorzeichnungen von zwei verschiedenen Künstlern.

Die bildliche Verzierung der Fußböden in Mosaik, Inkrustierung oder Niello, kommt gerade in diesem Zeitraum zu neuem Ansehen.

Das bedeutendste Beispiel diesseits der Alpen befand sich in St. Remy zu Reims. Erhalten sind solche in St. Bertin, St. Omer, Sordes, Lescar, Moissac (1063). Auch in Sugers neugebautem Münster von St. Denis durfte diese Art von Pracht nicht fehlen. Auf deutschem Boden haben wir in Köln (Krypta von St. Gereon), Hildesheim u. a. O. Überreste.

Wandmosaiken sind im Norden wohl seltene Ausnahme geblieben. Suger hat ein Mosaikbild über der Hauptthür der Fassade von St. Denis anbringen lassen.

Als eine Art von Malerei kommen noch einige Künste des Goldschmieds in Betracht: das Gravieren und die farbige Ausfüllung des Eingegrabenen mit Email oder anderem Stoff. Tauschieren nennt man das Einlegen und Einhämmern eines anderen Metalls. Diese Technik haben die Byzantiner bei kupfernen Thüren angewandt in Silber. Durch maurische Waffenschmiede ist sie in Spanien einheimisch geworden. Sie kommt aber auch in den anderen Ländern und auch im Kirchenschmuck gelegentlich vor. Unter Niello versteht man zunächst eine schwarze Schmelzfarbe (Schwefelsilber), welche in der Weise eingetragen wird, daß nach dem Abschleifen die Zeichnung (oder der Grund) schwarz dasteht. Die Emailfarben sind vorwiegend Glasflüsse. Der Zellenschmelz tritt im Abendland mit dem 11. Jahrhundert wieder zurück. Es kommt fast nur noch im Ornament und in Verbindung mit dem Grubenschmelz vor. Die abendländischen Schmelzfarben sind opak. Türkisblau ist die Hauptfarbe. Als Grundlage dient Kupfer. Die Zeichnung wird in zweierlei Weise eingegraben, entweder so, daß die Umrisse vertieft und farbig ausgefüllt sind, oder so, daß die Umrisse als Stege stehen bleiben und die mit Email gefüllten Gruben oder Mulden die farbigen Flächen bilden. Der Grund um die Figuren kann in beiden Fällen nach Belieben mit Farbenschmelz überzogen oder als metallische Fläche belassen sein. Die Figuren können sich farbig vom metallischen Grund abheben oder umgekehrt als metallische Silhouetten, deren innere Umrisse graviert und etwa auch schwarz oder farbig nielliert sind, vom farbigen Grund. Auch auf das Erhabene und Runde läßt sich das Email auftragen. Bei den Limusiner Arbeiten tritt auch wohl das Bildwerk plastisch und metallglänzend aus buntem Grund hervor. Der Schmelzkünstler hat also zwischen mancherlei Wirkungsmitteln die Wahl. Übrigens scheint der Betrieb fast ein fabrikmäßiger gewesen zu sein. Der Ursprung desselben liegt im Dunkel. Vielleicht war es eine Erbschaft aus der Römerzeit in Gallien. Die deutschen Werkstätten: St. Maximin in Trier, St. Pantaleon in Köln, Siegburg, Aachen, Hildesheim u. a. erscheinen anfangs im Vorsprung vor denen in Limoges und dem benachbarten Kloster Grandmont. Die Farbenwahl ist in Limoges bunter als am Rhein.

Zu den ältesten datierten Proben von Grubenschmelz zählt das Theophanukreuz in Essen (um 1050). Hauptwerke sind sodann die rheinischen Reliquienschreine aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Als Meister nennt sich an dem Tragaltärchen im Welfenschatz Eilbert von Köln. An einem Reliquienschrein, der um 1180 aus Siegburg nach Grandmont geschickt wurde, nannte sich Reginald, an einem noch vorhandenen Siegburger Reliquienschrein steht der Name des Kustos Heinrich, der freilich auch nur der Intendant gewesen sein kann. Von Meister Nicolaus von Verdun, das damals noch deutsch war, ist der Altaraufsatz in Klosterneuburg

von 1181 (vielleicht eigentlich als Verkleidung für eine Kanzel — die Bilder stellen eine Konkordanz des Alten und Neuen Testaments dar, Abb. 203) gefertigt, und von demselben Nicolaus, wie man annehmen darf, ein Reliquienschrein vom Jahr 1209 im Dom zu Tournay. In Trier ist das Triptychon mit Bildern aus der Andreaslegende ein ansehnliches Werk des 12. Jahrhunderts. Eine glänzende Limusiner Leistung ist die Grabplatte mit der halblebensgroßen, in Farben dargestellten Figur des Gottfried Plantagenet († 1151) zu Mans. Noch mehr ist der Schmelzmalerei für diesen Zweck im 13. Jahrhundert zugemutet worden, wie das Grabmal Johannes, des Sohnes von Ludwig IX., in St. Denis beweist, das einzig erhaltene Beispiel einer Gattung, die einst reich vertreten war.

Ausgezeichnete Gravierungen hat der Radleuchter in Aachen, welchen Barbarossa gestiftet und ein Meister Wibert ausgeführt hat (S. 285). Außerdem geschmackvolles Ornament in brauner Firnismalerei mit ausgesparter Zeichnung, die in Vergoldung glänzte.

Die besten Leistungen der frühromanischen **Plastik**, das ist vorzugsweise Kleinplastik, sind in Elfenbein geschnitzte Reliefbilder. Nichts bezeichnet deutlicher die Höhe, welche diese Kunst zu erreichen vermochte, als die Thatsache, daß gewisse Arbeiten bald dem 10. oder 11. Jahrhundert, bald dem christlichen Altertum zugeschrieben werden. Unter Heinrich II. muß die Elfenbeinschnitzerei vorzüglich in Regensburg geblüht haben, geschult an den besten Vorbildern aus dem Altertum und aus Byzanz. In einigen Fällen können wir die deutschen Kopien noch neben das fremde Original halten und die flottere Behandlung der ersteren schätzen. In anderen Fällen finden wir einen selbständigen Naturalismus mit entschieden deutschen Zügen. Der schematische, echt romanische Stil, wie ihn auch die Miniaturen gleicher Herkunft zeigen, scheint vornehmlich am Rhein geherrscht zu haben. Datierte Werke sind verhältnismäßig selten. Zu nennen ist das große Walroß-Kreuz der Prinzessin Gunhilde, Nichte König Knuts d. Gr., in Kopenhagen. Ein großes Kreuz von Elfenbein im Domschatz zu Bamberg wird von der Überlieferung glaubhaft auf Heinrich II. zurückgeführt. Bei den Buchdeckeln, auch wenn sie datiert sind, besteht doch gerade für die Elfenbeineinsätze keine volle Sicherheit.

Abb. 203. Von der Klosterneuburger Altartafel.

Die liturgischen Kämme sind ja im Durchschnitt sehr untergeordnete Kunstwerke. Ausgezeichnet ist der sogen. Kamm des hl. Heribert im Museum zu Köln. Unter den Buchdeckeln ist derjenige aus Riddagshausen im Museum zu Braunschweig durch antikische Schönheit ausgezeichnet, derjenige vom Evangelienbuch der Äbtissin Theophanu († 1054) im Münsterschatz zu Essen charakteristisch für die Zeit.

In Holz geschnitzte unbeholfene Reliefbilder biblischer Geschichte hat eine Thür der Kapitolskirche in Köln, aus dem 12. Jahrhundert.

An die Elfenbeinschnitzerei reiht sich weiterhin die oft in denselben Händen ruhende Treibarbeit in Gold-, Silber- oder Kupferblech. Das getriebene Relief ist in der Regel unterlegt mit einer harzigen Masse, Einzelheiten, wie das Haar, die Saumverzierungen, sind nachgraviert. Auch statuarische Figuren kleineren Maßstabs kommen vor in getriebener Arbeit über einem Kern von Holz.

Zu der plastischen Arbeit (vgl. S. 207) kommt oft etwas von farbiger Behandlung: eingesetzte Augen, bemalte Lippen, gravierte Musterung der Gewänder und Besatz derselben mit Perlen und Edelsteinen, Schmelzwerk an der Einfassung oder auch am Grund. Ein Hauptdenkmal aus der Zeit Heinrichs des Heiligen ist die glaubhafter Überlieferung nach von ihm gestiftete Altar-Vorsatztafel im Cluny-Museum zu Paris, aus dem Münster von Basel (Abb. 156). Aus dem 12. Jahrhundert reiht sich das Antependium in Komburg an, rheinische Arbeit mit Ornament-Email, und der aus Koblenz geraubte Altaraufsatz in St. Denis. Auch in Italien und Spanien sind ähnliche Stücke erhalten. Von solchen aus Frankreich wenigstens Beschreibungen und Abbildungen. In Dänemark mehrere in Kupfer getriebene große Altaraufsätze, die sich als deutsche Arbeiten des 12. Jahrhunderts ausweisen.

Der Erzguß wurde seit dem 10. Jahrhundert vorzüglich von den Deutschen in den lotharingischen und sächsischen Ländern betrieben.

In Trier, im Kloster St. Maximin, war Gozbert ein berühmter Gießer. In Corvei finden wir nach 990 einen solchen Namens Gottfrid. Ebenda wird 1010 dem Geschichtschreiber Widukind ein Säulendenkmal aus Erz gesetzt. Von alledem ist nichts erhalten. Dagegen einige Schöpfungen des Bernward in Hildesheim: eine Thür, eine Säule, die vermutlich die Osterkerze oder ein Kreuz zu tragen bestimmt war, diese beiden vom Münster St. Michael, ferner aus seinem Grab ein Paar Leuchter in Silberbronze und die Krümme seines Bischofsstabes aus eben solchem Material. Die beiden Leuchter zeigen schon die symbolischen Motive der echt romanischen Ornamentik: Eckfigürchen, Ranken, Drachen. An der Krümme des Bischofstabs figuriert der Sündenfall.

Schöne bronzene Grabdenkmäler, Platten mit der Bildnisfigur in hohem Relief, nur der Kopf in Rundwerk, sind erhalten: im Dom zu Magdeburg das des Erzbischofs Gisiler, im Dom zu Merseburg dasjenige des Königs Rudolf von Schwaben. Der Dom zu Erfurt bewahrt ein statuarisches Gußwerk, wohl aus vorgerückter Zeit, einen Lichtständer in Gestalt eines Mannes, welcher kniet und die Arme ausbreitet. Eherne Kirchengerät mit Fuß- oder Eckfiguren frühromanischen Stils ist in Deutschland mehrfach erhalten. In Goslar der sogen. Erodo-Altar, ursprünglich wohl Taufbeckenständer. Im Nationalmuseum in München vier Figürchen der Elemente, aus Bamberg.

In Magdeburg ist wahrscheinlich die Bronzethür der Sophienkirche zu Nowgorod entstanden, als deren Verfertiger sich ein Meister Riquinus samt Gesellen nennt. Demnach gilt auch die Thür am Dom zu Gnesen als sächsische Arbeit. Beide scheinen in stilistischer Hinsicht wenig bedeutend. Das Meisterwerk der Erzplastik gehört, wenn die Überlieferung recht hat, schon dem Anfang des 12. Jahrhunderts an: das Taufbecken von St. Bartholomäus in Lüttich, angeblich von einem Meister aus Dinant, dem nachmals durch seine Metallindustrie so berühmten Ort. Die Stiere unter dem Kessel sollen an das Eherne Meer erinnern.

Außerdem häufig in allen Sammlungen hohlgegossene Kruzifixfigürchen von roher Form. Alle frühromanischen Bronzefiguren gleichen einander in den schlanken Formen des Nackten, in der graphischen Behandlung des Haars und des Faltenwurfs und in den ausdruckslosen, unbärtigen Köpfen, an denen die Ohrenmuscheln durch Schnörkel angegeben sind.

Großplastik giebt es kaum im 11. Jahrhundert. Im 12. erwächst eine solche aus Kleinkünsten.

In Holz giebt es einige lebensgroße Kruzifixe, wie das mit Imervard bezeichnete im Dom zu Braunschweig, oder dasjenige in Emmerich, das mit Metallblech überzogen war und auch als Reliquienbehälter diente, wie die berühmte Benna des Willigis im Dom zu Mainz. Ein jüngeres Beispiel ist das Kruzifix in Unterrieringen (Württemberg).

Reliefbilder in Stein, dem 11. Jahrhundert zugeschrieben, sind in Basel (Museum) und auf dem Hohenzollern. Datiert sind nur die Wandfiguren in der Vorhalle von St. Emmeram zu Regensburg, mit Widmungsbild und Namensbeischrift von Abt Reginward um 1050. Sachlich berühren sie sich mit den Heiligenfiguren der Peltrudiskapelle in Cividale, welche neuerdings erst ins 11. Jahrhundert gesetzt werden, Reste einer byzantinischen Wanddekoration in Stuck. Stuckfiguren über einem Holzkern sind in der romanischen Zeit überall beliebt. Die großartige steinerne Reliefgruppe vom ehemaligen Neuthor in Trier wird schon ins 12. Jahrhundert fallen, wie das in den Fels gehauene Riesenbild der Kreuzabnahme vor der Grottenkapelle (v. J. 1115) in den Egstersteinen in Westfalen. Im 12. Jahrhundert werden auch die figürlichen Reliefbilder in den Bogenfeldern der Portale häufig, wo die Frühzeit sich mit dem Zeichen des Kreuzes oder dergleichen begnügt hat. Um 1175 mag das Portal vom vormaligen Münster Petershausen (jetzt im Museum zu Karlsruhe) entstanden sein, an dem sich der Baumeister Wezilo nennt. Am Tympan ist die Himmelfahrt des Herrn abgebildet.

In der Hohenstaufenzeit wuchert dann an den süddeutschen Kirchenbauten gern das Bildwerk über das Portal hinaus. Es ist dieselbe Wandverzierung wie an lombardischen Fassaden und, wie es scheint, von dorther angeregt. Nur sind in Deutschland die Mauerbilder noch regelloser verstreut. Von plastischer Schönheit kann nicht die Rede sein. Die Figuren treten über die Fläche vor wie die Bossen einer Buckelmauer, ohne Rahmen, ohne Andeutung eines Bodens. Die architektonische Anordnung des Bildwerks am berühmten Portal der Schottenkirche in Regensburg wird auf ein italienisches Vorbild zurückgeführt. Die statuarischen Figuren an der Galluspforte des Münsters zu Basel stehen schon unter dem Einfluß der primitiven Gotik in Burgund.

Die Stuckplastik wird zur Dekoration der Kircheneinrichtung, Chorschranken, Emporen und Krypteneingänge herangezogen vorzüglich in Sachsen (Michaelskirche in Hildesheim, Liebfrauenkirche in Halberstadt, Hecklingen). Die schönsten Beispiele gehören aber schon dem 13. Jahrhundert an. Unter reichgeschnitzten Bögen sitzen die Apostel mit ihren Spruchbändern, in der Mitte Christus und die Muttergottes. In den Zwickeln schweben Engel oder verkörperte Tugenden und Seligkeiten. Zu statuarischen Arbeiten in Stein und Stuck boten die Grabdenkmäler Gelegenheit, darauf der Verstorbene stehend und lebend oder liegend und im Tode schlummernd gedacht, immer in umrahmtem Relief abgebildet ist, so treu der Künstler eben es vermag. Übrigens giebt es nur wenige Grabsteine aus dem 12. Jahrhundert, z. B. in Quedlinburg von einer Reihe von Äbtissinnen. Das vollendetste Grabdenkmal der Zeit ist das bronzene des Erzbischofs Friedrich († 1152) im Dom zu Magdeburg. Ein merkwürdiges Überbleibsel aus dem 12. Jahrhundert ist das geschnitzte und bemalte Lesepult in Freudenstadt, dessen Ständer vier apostolische Figuren bilden.

Holzgeschnitzte Standbilder aus dem 12. Jahrhundert, Apostel, Maria, „Thron der Weisheit", Schmerzensmutter, sind nicht selten. Neben der Ausdruckslosigkeit der Köpfe und der graphischen, unplastischen Behandlung des Haars und der Gewandfalten ist für die strengromanischen Statuen bezeichnend die tektonische Gebundenheit an die Form des Blocks. Gerade diese Schwächen kommen wieder dem stilstrengen, ernsten Charakter zu gut. Im Interesse einer richtigen Gesamtvorstellung ist zu wiederholen, daß alles Bildwerk in Stein und Stuck und Holz mit Farbe überzogen und selbst dasjenige in Elfenbein und in Metall gern durch Farbe, Gold oder Edelstein- oder Emaileinlagen gehoben war.

In Frankreich, und zwar im südlichen, wird zuerst die Bildnerei zielbewußt in den Dienst der Baukunst gestellt. Die Reihe der Denkmäler eröffnet die Schule von Toulouse in den Kreuzgängen der Abtei Moissac (inschriftlich a. 1100), der Kathedrale in Toulouse und der Kirche la Daurade ebenda und dem Chorumgang von St. Sernin daselbst. Es sind überall Flachbilder in Marmor. Die Gewänder glatt, wie am Körper klebend, mit eingravierten Faltenzügen und schlicht fortlaufenden, aber reich und fein verzierten Säumen. Dazu Köpfe von einem eigentümlichen, fast ornamentalen Gesichtsschema.

Spätere Arbeiten, die in stärkerem Relief, plastischerer Faltenbehandlung und lebhafterem Drang nach Bewegung, insbesondere in den sprechenden Gesten ein fort-

geschrittenes Studium der Natur bekunden, sind die Portalskulpturen von Moissac, von St. Sernin in Toulouse, an den Kapitellen und den Hochrelief-Statuen aus dem Kreuzgang der Stephans-Kathedrale. Diese letzteren Arbeiten rühren (inschriftlich) von der Hand eines Gislabert her. In dieser jüngeren Schule bewegt sich die statuarische Plastik schon ganz in der Richtung wie in der frühsten Gotik am Hauptportal des Doms zu Chartres. Großartige Werke sind die Portalskulpturen von Souillac und Conques (Weltgericht).

Im Kreuzgang von St. Trophime in Arles sind an den Pfeilern Reliefbilder eingelassen, welche Heilige, Apostel oder Geschichten aus dem Leben Christi in Gruppen von wenigen Figuren zeigen. Jünger ist der bildnerische Schmuck der als antike Tempelportik behandelten

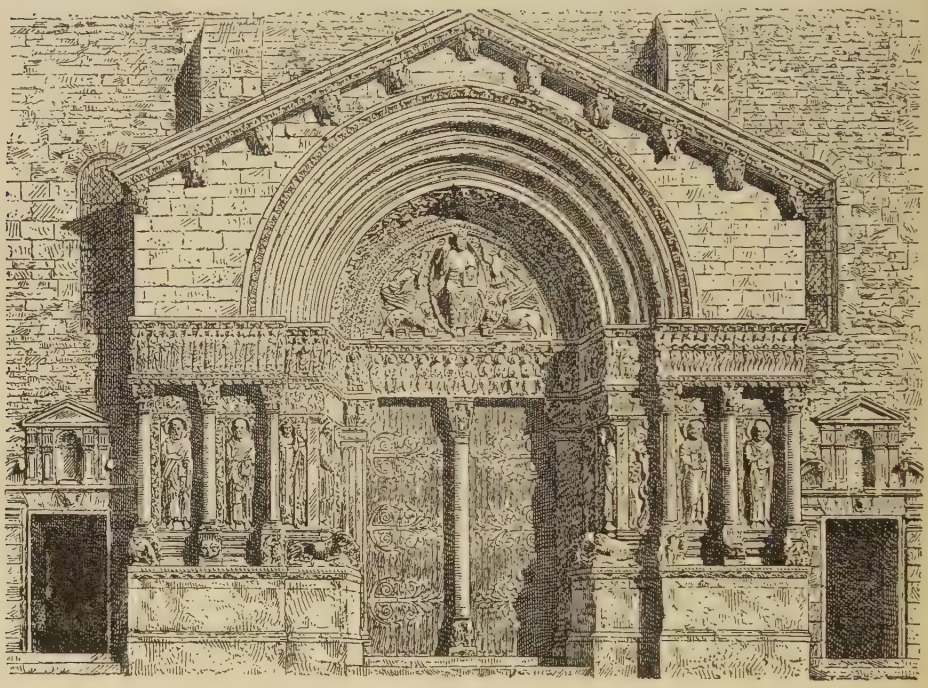


Abb. 204. Portal von St. Trophime in Arles.

Portalfront der Kirche (Abb. 204), sowie derjenigen des Münsters von St. Gilles. Diese provençalische Schule schließt sich so eng als möglich an die gallo-römische Antike, insbesondere auch an altchristliche Sarkophage an. Die Herrlichkeit oder Wiederkunft des Herrn nimmt das Thürbogenfeld ein. Scenen aus seinem Leben füllen die Oberschwelle und die anstoßenden Friese. In die Wandfelder zwischen den Säulen der Portik sind römischen Grabstelen nachgebildete Reliefstatuen von Aposteln eingelassen. Die Köpfe haben antikes Gepräge, aber keinen Ausdruck. Die Gewänder sind aufs zierlichste gefältelt.

Die provençalische Bildnerei ist eine Wiederbelebung der Antike, aber keine lebenskräftige, fortpflanzungsfähige Kunst. Diesen provençalischen Portalskulpturen folgen in der klaren, architektonisch geregelten Anordnung die auvergnatischen, an den Domen von Clermont und le Puy. Das ist es, was den Prunkfassaden in den westlichen Provinzen fehlt, z. B. an Notre-Dame la Grande in Poitiers und an der Kathedrale von Angoulême. Da ist ein überschwenglicher Reichtum an Bildwerk, große symbolisch-historische Cyklen, aber arabeskenhaft verflochten in das Ornament und unübersichtlich trotz der Einfügung in die Wandarkaturen; Goldschmiedswerk in Stein, Kleinplastik im großen.

Hochbedeutend ist dagegen die Bildhauerei in Burgund. Hier ist wie in Languedoc das Bestreben, der Natur zu folgen und die Überlieferung abzuschütteln. Mit rücksichtsloser Kraft und Kühnheit, mit einer fast nervösen Empfindung schafft diese Schule, dem unbildsamen, harten Material des Landes zum Trotz. Die Faltenzeichnung ist auch hier konventionell, geradezu kalligraphisch. Der statuarische Stil ist noch nicht gefunden. Auch die Figuren der Portalgewände, selbst des Mittelpfeilers,

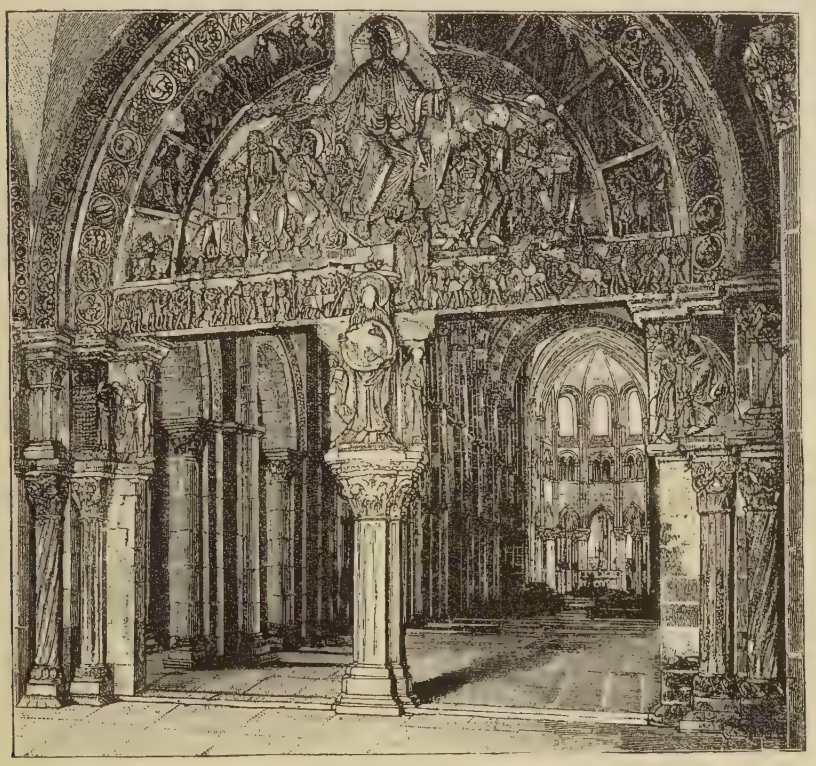


Abb. 205. Portal von Vézelay in Burgund.

bleiben im Hochrelief stecken. Aber die Köpfe und Gestalten sind voll Ausdruck und Bewegung. Phantastik der Erfindung und Schematismus in der Ausführung verbinden sich zu seltsamem Gemisch. Angst, Zorn, Schmerz und Mitleid schildert diese Kunst am besten. Das Weltgericht ist ihr Lieblingsgegenstand. Ungetüme sind ihre gelungensten Geschöpfe. Die menschlichen Gestalten überschlank und fleischlos. Die Engel und die Teufel übergroß. Die Gewänder, dünn und feingefältelt, flattern an den Enden wie vom Sturm erfaßt. Ein grausiger Humor ergeht sich namentlich an den Kapitellen gern in derb naturalistischen Bildern. Hauptwerk ist das Portal in der Vorhalle des Münsters von Vézelay (Abb. 205) und das Weltgerichtsbild im Bogenfeld des Hauptportals am Dom zu Autun, von einem Gislebert um 1150. Heilsamen Schrecken will er, wie die Versinschrift sagt, den Beschauern einflößen. Und er entfaltet dazu eine wahrhaft Dantesche Phantasie. Wir sehen den wütenden Eifer und das diabolische Lachen der Teufel, doch auch das Mitleid der Engel, deren einer sich die Ohren zuhält vor dem Angstgeschrei der Verdammten. Dramatisch ist überall

die Auffassung in dieser Schule. Weitere Denkmäler sind in Charlieu, Avallon, Macon, Cluny. Ihr Einfluß reicht nach Westen bis Basel (Galluspforte), Sitten, Genf.

Die Normandie hat in romanischer Zeit kaum eine Bildhauerkunst. Ebensowenig darum auch England. Ein paar unförmliche Grabfiguren von Bischöfen bewahrt die Kathedrale von Salisbury.

Abb. 206. Portalskulpturen der Notre-Dame-Kirche zu Chartres.

Dafür geht die Bildnerei in der Heimat der Gotik Hand in Hand mit dieser in gewaltigen Schritten vorwärts, dem monumentalen Stil, der klassischen Epoche christlicher Plastik entgegen. Zunächst erscheint sie freilich hier befangener, altertümlicher, hieratischer, byzantinischer — wie man ehemals sagte — als irgendwo. Man ist versucht, es für den Ausdruck eines religiösen, asketischen Geistes zu halten. Allein der wahre Grund ist ein ganz anderer. Es ist die Tyrannei des architektonischen Sinnes.

Die Rede ist von den Säulenstatuen an den ersten gotischen Portalen in Chartres, St. Denis, Paris (St. Annenpforte an der Kathedrale), Corbie, Senlis, St. Loup-de-Naud, Bourges, Nevers, Angers, le Mans. Da hat die Plastik sich der Architektur aufgedrängt und wird dafür in deren Bann geschlagen. Es sind nicht Karyatiden: sie tragen nicht, ersetzen aber oder unterbrechen den Säulenschaft, auf Konsolen und unter Baldachinen stehend (Abb. 206). Starr, wie versteinert, stehen sie, mit vorgeneigtem Haupt, ängstlich angezogenen Armen und gesenkten Füßen — Gehenkten ähnlich. Schmalschultrige, engbrüstige Gestalten, Zerrbilder des Körpers, wie sie der Hohlspiegel giebt. Nur in den Köpfen regt sich eine Spur von Leben. Sie zeigen einen ausgeprägt französischen Volkstypus, auch einige individuelle Mannigfaltigkeit. Ein blödes, äginetenhaftes Lächeln spielt um ihre Lippen. Dabei sind Haar und Bart in steifen Löckchen angeordnet. Die Frauen tragen auch wohl ein Paar durchflochtener Zöpfe, über die Schultern vorhängend. Die Gewänder fein gefältelt in Parallelfurchen, die wie Säulenkannelüren wirken. Wie viele Züge, welche überraschend an den hieratischen Stil der griechischen Plastik erinnern! Es sind nicht merowingische, sondern alttestamentarische Königspaare, Vorfahren Christi, daneben Patriarchen, Propheten, Apostel, die Königin von Saba, die Kirche und die Synagoge. Die ikonographischen Motive stammen, wie neuestens nachgewiesen, aus dem Süden, insonderheit aus Arles. Der Stil ist offenbar aus dem Motiv der Säulenstatue hervorgewachsen, hat aber auch aus Aquitanien (Toulouse) und Burgund sichtlich wichtige Anregungen empfangen. Dieses selbst ist eine folgerichtige Fortsetzung der westfranzösischen Verzierung der Archivolten mit Figuren, Statuetten, oder, wenn man so will, eine Übertragung der provençalischen Portalfiguren von der Wandfläche auf die Säulen des Gewänds, vom Relief ins Statuarische.

Um 1140 wird dieser Übergangsstil entstanden sein am Hauptportal des Doms von Chartres (Rogerus steht am rechten Zwischenpfeiler desselben). Dann erscheint er sogleich an der Sugerschen Fassade von St. Denis. Daraus erwächst gegen Ende des Jahrhunderts in Paris der freie plastische Stil der Gotik.

Noch vorher bringt der Übergangsstil, allerdings schon in etwas freierer Entfaltung, über die Pyrenäen und hinterläßt Werke ersten Rangs, wie das Hauptportal von St. Jago de Compostella von Meister Mateo (1168–88) und dasjenige von St. Vincente in Avila (Parabel vom armen Lazarus).

2. Italien.

Die italienische Kunst nimmt schon in diesem Zeitraum eine Sonderstellung ein, hauptsächlich wegen des byzantinischen Einflusses, dem sie in verschiedenen Gegenden unterliegt. Auch die christlich-römische Überlieferung ist an einzelnen Orten noch eine lebendige Macht. Vom Norden her sind Anregungen von der deutschen und von der provençalischen und burgundischen Kunst wirksam. Das langobardische Element macht sich als rohe Kraft fühlbar und bekriegt geradezu die Byzantinisten. Indem es sich mit der romanischen Überlieferung verschmilzt, entsteht das eigentümlich italienische Kunstgefühl, klar, maßvoll, ordnungsliebend, frei von Sentimentalität, aber doch aufs Pathetische gerichtet und erfüllt von einem Zug ins Große, Monumentale. Das ist aber erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts und fällt mit dem Eindringen der Gotik zusammen. In dem Zeitraum, der uns beschäftigt, fällt an den Bildwerken, soweit sie nicht dem byzantinischen Stil folgen, am meisten eine Roheit des Formensinns und des geistigen Ausdrucks auf, welche diesseits der Alpen kaum ihresgleichen findet. Wir verstehen es so wohl, daß die Männer der Kirche auch dann, wenn sie politisch und kirchlich von Byzanz ganz unabhängig waren, dieser einheimischen Roheit die geschulte griechische Kunst vorzogen.

Von einem solchen Fall haben wir genaue Nachricht. Im Mutterkloster des Benediktinerordens selbst, in Monte Cassino, hat nach dem Zeugnis des ihm nahestehenden Chronisten der Abt Desiderius, ein Anhänger der Hildebrandischen Reform, griechische Kunst gepflegt. Aus Konstantinopel läßt er für seine Kirche tauschierte Thüren kommen, wie er sie in Amalfi gesehen. Bei seinen Bauten hat er aber amalfitanische und lombardische Werkleute. Für die musivischen Arbeiten wieder, an den Wänden und am Fußboden beschäftigt er Griechen und Sarazenen. Von ihnen soll die Kunstweise der römischen Marmorarii, der sogen. Cosmaten, herrühren. Goldschmiedsarbeiten läßt er durch Mönche seines Klosters anfertigen und dann in Konstantinopel emaillieren. Und in Monte Cassino legt er eine förmliche Kunstschule an. Man hört auch sonst von italienischen Künstlern, welche nach Konstantinopel pilgerten, und von byzantinischen, die nach Italien übersiedelten.

Seidenweber aus Griechenland verpflanzt im Jahr 1146 Roger II. nach Palermo. Die griechische Schmelzmalerei scheint auch in Venedig und Mailand nachgeahmt worden zu sein, wie die Pala d'oro in Venedig in ihren jüngeren Teilen und das Paliotto in Mailand beweisen. Ebenso wurden die tauschierten Thüren der Konstantinopolitaner nachgebildet z. B. von Rogerius von Amalfi und Oderisius Berardi aus Benevent in Troja 1119.

Selbst in einem Teil der venezianischen und sizilianischen Mosaiken aus dem 12. Jahrhundert erkennt man einen urwüchsigen Realismus, wie er von dem byzantinischen Schematismus absticht. Noch energischer dringt er auf dem Boden Roms in die musivische Malerei ein. Auch die Themata gehen über das Altkirchliche.

So werden die Mosaiken der Tribuna in S. Maria in Trastevere (um 1150) das erste Hauptwerk des romanischen Stils in Italien. Romanisch sind auch die Figuren, welche in das einem Muster aus der christlichen Antike nachgebildete Gerank des Apsismosaiks in S. Clemente eingestreut sind. Noch mehr die Mosaiken der Apsis von S. Ambrogio in Mailand.

Indessen blieb das Mosaik doch immer die Domäne der Byzantinisten. Von größerer Bedeutung als in irgend einem anderen Land ist aber in Italien die eingelegte Dekoration der Fußböden, und gerade in das 11. und 12. Jahrhundert fällt die größte Entwicklung dieses Kunstzweigs.

Zu den bedeutendsten Figuren-Pavimenten zählen die der Dome zu Brindisi und Otranto, beide wohl von einem Künstler, dem Priester Pantaleon, zwischen 1160 und 1180 ausgeführt. Die Denkmäler sind aber über ganz Italien verbreitet.

Ein freies Feld bot sich in der Wandmalerei der nationalen Kunstempfindung.

In den Wandgemälden von S. Angelo in Formis bei Capua, die der Zeit des Desiderius angehören (um 1075), ist sie noch kaum vertreten. Byzantinische Überlieferung und lateinische, im Benediktinerorden heimische, wie sie auch in der deutschen Kunst der Ottonenzeit vorliegt, kreuzen sich hier. Entschiedener waltet der Naturalismus in den Malereien des Bonizzo in S. Urbano alla Caffarella, die dem Ende des 11. Jahrhunderts angehören werden, in manchen anderen Überresten der Zeit im oberen, mittleren und unteren Italien. Er offenbart sich in den übertriebenen Gebärden, in dem hastigen Wesen, das den physiognomischen Ausdruck ersetzen soll und bei dem sonstigen Schematismus leicht komisch wirkt.

Unter den Buchmalereien, deren italienischer Ursprung und Entstehungszeit sicher steht, sind solche von ausgesprochen byzantinischem Charakter, wie die Predigten über den hl. Benedikt, geschrieben in Monte Cassino unter Desiderius, jetzt im Vatikan (lat. 1202), neben anderen, die mehr den deutschen, aus der Zeit der Ottonen oder Heinriche, gleichen (Bibel von Farfa im Vatikan, 5729), und wieder andere, die in selbständiger, roher Weise geschaffen sind, wie die Illustrationen zu Donizzos Lobgedicht auf Mathilde von Tuscien, im Vatikan (4922), oder das Exultet der Herzöge Pandulf und Landulf und andere vatikanische Handschriften aus Benevent. Eine einheitliche Entwicklung giebt es nicht. In der Bibel von Farfa, deren Bildercyklus zu den reichsten der Zeit gehört, erkennt man doch neben der lateinischen Überlieferung auch griechische Vorlagen, und die Behandlung wechselt von reiner Deckmalerei bis zur reinen Federzeichnung neben buntgetuschter.

Romanische Tafelbilder giebt es in Italien, so häufig die byzantinischen sind, kaum, ausgenommen die aus Brettern geschnittenen und gemalten Kruzifixe, die zum Teil schon Malernamen tragen. Der ikonographische Typus ist derjenige der Byzantiner.

Die Zerfahrenheit der italienischen Kunst des 11. Jahrhunderts wird durch die vereinzelten Überreste der Metallplastik schlagend beleuchtet.

Da haben wir in Verona an S. Zeno die getriebenen Kupferplatten einer Thürverkleidung, die wenigstens zum Teil noch aus dem 11. Jahrhundert herrühren müssen. Die Bilder samt dem durchbrochenen Rankenornament der Gründe haben deutschen Charakter, nur in roherer Ausprägung als unsere einheimischen Werke. Ihnen stehen in Venedig und im Süden die tauschierten byzantinischen Thürflügel und italienische Nachahmungen solcher gegenüber. Was die getriebenen Goldschmiedsarbeiten betrifft, so repräsentirt die silberne Altarverkleidung in S. Ambrogio zu Mailand, von der Hand des Vuolvinus, den frühromanischen Stil des 11. Jahrhunderts, ganz im Einklang mit den deutschen Denkmälern; die silberne Altartafel von Città di Castello dagegen, die von Papst Cölestin II. um 1144 gestiftet ist, einen halb byzantinischen in größter Trockenheit. Ebenso ein Antependium im Dom von Cividale.

Von der Elfenbeinschnitzerei dieser Jahrhunderte in Italien haben wir keine genügend datierten Proben. Die Altartafel im Dom zu Salerno, welche meist dem 12. Jahrh. zugeschrieben wird, folgt im ganzen byzantinischer Überlieferung. Und byzantinisch ist die Stuckdekoration mit Heiligenfiguren in hohem Relief, welche die Eingangswand der Peltrudiskapelle in Cividale schmücken, seltene Stücke monumentaler Plastik.

Die reichere Entwicklung der Architektur ist es wie im Norden, die im 12. Jahrhundert zur Bildhauerei in Stein — hier durchweg Marmor, namentlich roter von Verona — zurück und damit zur Entstehung einer monumentalen christlichen Plastik führt. Es gilt, den über ganz Italien verbreiteten byzantinischen Geschmack an eingelegtem Flachornament zu verdrängen von Portalen und Fassaden, Chorschranken,

Kanzeln, Taufbrunnen. Diese Bewegung kommt vom Norden her und ist durch den romanischen Kunstaufschwung nördlich der Alpen angeregt. Lombardische Steinhauer, Comasken, namentlich Campionesen (von Campiglione), sind die Pioniere. Sie kommen in den Süden und kommen über die Alpen, bauen an der Donau und am Rhein und nehmen hinwiederum deutsche Steinmetzen mit über die Alpen. Kein Wunder, daß auch wieder manches Bau- und Bildwerk in den deutschen Alpenländern lombardische Züge trägt, wie so manches in Italien deutsche. Das Bildwerk ist in Italien, wenn kein byzantinisches Vorbild auf die Zeichnung einwirkt, womöglich noch primitiver als in Deutschland, im übrigen echt romanisch, derb, schematisch und doch wieder seltsam bewegt durch das ungeschickte Streben nach lebendigem Ausdruck. Nur das Ornament ist wohlgelungen und hat italienischen Charakter; Ranken, belebt von allerlei Getier, die Ahnen der Renaissance-Arabesken. Echt italienisch sind aber auch die Künstlerinschriften. Der Meister giebt seinen Namen und das Jahr der Entstehung an, und die Bauleiter rühmen ihn gern in langatmigen Versen als einen zweiten Dädalus. Man sieht, die Bürgerschaft interessiert sich bereits für das Kunstwerk als solches zu einer Zeit, wo im Norden dessen kirchliche Bedeutung allein verstanden wird.

Zwei Meisternamen, Wilhelm und Nicolaus, kehren in den drei ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts wieder in Modena, Ferrara und Verona an den Fassaden der dortigen Dome und an derjenigen von S. Zeno zu Verona. Ein Briolotus wird als Schöpfer des Lebensradfensters an S. Zeno gerühmt. Ein anderer Wilhelm erscheint neben Nicolaus in Verona. Es sind inhaltsreiche Dekorationen der Portale samt den anstoßenden Wandflächen, doch in architektonischer Ordnung, die den deutschen Nachahmungen meist abgeht. Heraldisch stilisierte Löwen oder Greife, manchmal mit Reminiscenz an die Tiere des Ezechiel gebildet, halten Wache vor der Thür und tragen die Säulen des Vordachs. An den Pfosten und dem Sturz ziehen sich Ranken hin oder Ketten von Medaillons mit Figuren oder bauen sich Arkaden übereinander, worin heilige Gestalten stehen. Und im Bogenfeld erscheint das Hauptbild von einem der christlichen Mysterien. An den seitlichen Wandflächen aber breiten sich in ordentlichen Reihen übereinander allerlei erbauliche oder belehrende Schilderungen aus. Wilhelm in Modena geht nach deutscher Art vom Inhalt aus auf lebendigen Ausdruck; er kopiert aber auch gelegentlich antike Skulpturen. Nicolaus in Ferrara und Verona erweist sich mehr als formales Talent.

Den Höhepunkt dieser bildnerischen Kunst bezeichnen die Arbeiten des Benedictus Antelami. In Parma findet sich 1178 an einem Kanzelfragment mit dem Reliefbild der Kreuzabnahme im Dom dieser Name, und an einem der Portale des Baptisteriums 1196 der Name Benedictus. Man ist einig, die sämtlichen Portalskulpturen eben jenem Antelami zuzuschreiben, und erkennt auch an den Bildwerken der Fassade des Doms zu Borgo San-Donino seine Hand. Danach ist der Vorzug seiner Kunst über die der Vorgänger eine gewisse steife Sauberkeit, die er sich vielleicht in der Provence angeeignet hat, und der Gedankenreichtum der Programme; doch gelingt ihm auch der Ausdruck des Seelischen hie und da in bescheidener Weise. Das Interessanteste sind die ikonographischen Themata, wie Weltgericht, Werke der Barmherzigkeit, Vier Alter und Baum des menschlichen Lebens.

Wie in Parma, so stoßen wir in Verona um dieselbe Zeit auf französischen Einfluß von der primitiven Gotik in Burgund oder Chartres. Ihn vertreten in der Behandlung der Köpfe und Gewänder die Statuen von Christus und den Aposteln auf der Chorbrüstung in S. Zeno, teils steife, teils schwankende Gestalten. Dazu gehört das archaisch lächelnde Sitzbild des hl. Zeno. An der Brüstung des Bassins der Taufkirche beim Dom fallen die zugespitzten Arkaden mit korinthischen Kapitellen auf. Die Reliefbilder, nach altchristlichen Vorbildern, stehen hoch über allem, was die Lombardei an romanischen Bildwerken sonst noch (z. B. im Dom zu Mailand) bewahrt.

In Toskana, wo doch die Baukunst so entschieden zur Antike zurückkehrt, zeigt die Bildnerei noch lange nichts dergleichen. Als Bildhauer sind hier im 12. Jahrhundert ebenfalls lombardische Steinmetzen thätig, ganze Familien in mehreren Generationen, so daß man den Eindruck einer zusammenhängenden lombardisch-toskanischen Schule in Lucca-Pistoja-Pisa bekommt. Sie hat zu konkurrieren mit griechisch

geschulten Marmorariern, deren Bildhauerarbeiten, flache Reliefs gleich byzantinischen Elfenbeinschnitzereien, tadellose Eleganz an sich tragen, aber, wie es scheint, doch das nicht boten, was das toskanische Volk zu verlangen anfing, den, wenn auch ungekünstelten, Ausdruck eines erregten seelischen Lebens. Doch sind sie noch im 13. Jahrhundert an der Dekoration der kirchlichen Prachtbauten Pisas mitthätig. Ihre Hauptstärke ist übrigens die eingelegte Arbeit, Intarsia in farbigem und weißem Marmor. Darin werden auch die Comasken zum Teil ihre Schüler.

Aus der lombardisch-luccchesischen Schule begegnen wir einem Robert als Verfertiger eines Taufsteins zu Lucca, einem Gruamons am Portal von S. Giovanni Fuorcivita zu Pistoja 1162 und demselben, zusammen mit seinem Bruder Adeodatus, 1166 an S. Andrea. Rudolfinus arbeitet 1167 die Kanzel in S. Bartolommeo in Pantano zu Lucca und Meister Biduinus um 1180 an S. Angelo in Campo (bei Lucca), an S. Casciano bei Pisa, an S. Salvatore in Lucca. Dieser Schule scheint auch der Presbyter Martin anzugehören, welcher 1199 in Borgo San-Sepolcro eine steife Madonnenstatue in Holz geschnitzt und bemalt hat, jetzt im Museum zu Berlin.

Sonst handelt es sich wenigstens bei dem heutigen Denkmälerstand um Reliefbilder, welche sämtlich einst bemalt waren. Der Grund ist kastenartig vertieft und meist genustert wie ein Teppich. Davor stehen die Figuren fast in runder Arbeit. Sie sind stets nur in einer einzigen Reihe friesartig angeordnet und stoßen mit Kopf und Füßen an den Rahmen. Aus diesem hohen Kasten-Reliefstil entwickelt sich später einerseits die statuarische Mauerplastik, andererseits das malerische, perspektivische Relief.

In Rom herrscht in diesem Zeitraum ausschließlich die Flachdekoration, die Kleinpflasterkunst der sogen. Cosmaten. Im Süden kommt daneben doch auch figürlicher Schmuck und plastisches Bildwerk vor sowohl an den Fassaden als am steinernen Kirchengerät, und zwar, wie es scheint, gerade in der früheren Zeit häufiger; Tragfiguren von Tieren und Menschen, aber auch bedeutsame Reliefbilder; außerdem Geflecht- und Rankenwerk in halb orientalischem Geschmack.

Derart sind die Bischofstühle des Meisters Romualdus um 1185 in S. Sabino zu Canosa, in S. Niccolo zu Bari, in Monte S. Angelo und die Kanzel von Nicodemus (1159) in Moscufo. Der Dom zu Salerno besitzt eine prächtige Ausstattung von dieser Art. Ferner die marmornen Kandelaberſäulen mit unbeholfenen aber kühn bewegten Reliefbildern aus der evangelischen Geschichte, deren bekanntester in S. Paolo bei Rom steht, viele andere im südlichen Italien. Diese süditalischen Bildwerke haben etwas Wildes, Leidenschaftliches, wie die norditalischen etwas Schwermütiges und Mühseliges.

Durch die Anregung der Bildhauerei erwacht auch wieder die Erzplastik. Die gegossenen Prachtthüren werden wieder mit Reliefbildern anstatt der tauschierten Zeichnungen verziert.

Barisanus von Trani, der Urheber der Thüren am Dom zu Trani (1175), zu Monreale (nördl.) und zu Ravello (1179), bleibt dabei noch beim zierlichen byzantinischen Stil stehen, während Bonannus von Pisa, dessen bezeichnetes Werk die (westliche) Thür am Dom zu Monreale von 1186 und von dem mutmaßlich auch die östliche Thür am Dom zu Pisa ist, dagegen sehr selbständig vorgeht. Er ist vor allem darauf bedacht, seine Figuren plastisch vom Grund zu lösen. Sie scheinen wie aufgelötet, was bei gewissen Einzelheiten wirklich der Fall ist.

Wohl zeigen die bildenden Künste im 12. Jahrhundert einen stetigen Aufschwung. Die Körperformen der Figuren werden voller, die Umrisse lebendiger, die Haltung monumentaler. Aber den Leistungen der Baukunst und des Kunsthandwerks sind sie noch lange nicht ebenbürtig und nicht denjenigen der Dichtkunst. Der Grund kann nur in dem Verhältnis der Kunst zur Natur gesucht werden. Auf diesem Höhepunkt des Mittelalters war die Menschheit blind für die Natur. Die platonische Scholastik erklärte allen Ernstes die Begriffswelt für realer als die Erscheinungswelt. Kunst und Wissenschaft zehrten ausschließlich von einer toten Überlieferung. Es war ein befangenes aber heroisches Zeitalter; ein perikleisches stand vor der Thür.

Vierter Abschnitt.

Die gotische Kunst.

A. Der gotische Kirchenbau.

Im Sinn ihrer Urheber, der Italiener der Renaissance, sagt die Bezeichnung gotisch so viel als barbarisch. Die Bezeichnung Spitzbogenstil trifft nur eine Seite. Der Spitzbogen auf das Rippenkreuzgewölb übertragen und stilistisch durchgeführt an allen Bögen — das ist die Gotik. Das ganze Verstärkungssystem mit den Strebebögen und -pfeilern ist nur die Konsequenz des Rippenkreuzgewölbs in Anwendung auf die Basilika. Der ganze Formenschatz ist aus dem konstruktiven Prinzip entwickelt. So erscheint die Gotik einerseits in Ansehung des gemeinsamen Ideals, der Gewölbebasilika, als Vollendung des Romanismus, andererseits in Ansehung der Form als dessen Aufhebung, als Verleugnung alles Römischen darin. Durch konstruktive Aufgaben ist die Entwicklung der Gotik angeregt worden, geleitet ist sie durch ästhetische, ideale Rücksichten. Berechnung und Begeisterung haben zusammengewirkt. Der gotische Stil ist der Höhepunkt der christlichen Architektur des Mittelalters. Es ist ein origineller Stil wie der griechische, zu dem er übrigens den reinen Gegensatz bildet, als von innen heraus entwickelter Gewölbstil. Im französischen Königsland entstanden, ist er eine Schöpfung des germanischen Geistes, aber des romanisierten. Er wird zum internationalen katholischen Stil des späteren Mittelalters. Seiner Entstehung nach gehört er aber dem hohen Mittelalter an, das ihn als beste Lösung seiner architektonischen Aufgabe neben anderen gefunden hat. Er überlebt aber sich selber. Dem ritterlichen Zeitalter entsprossen, muß er dem bürgerlichen dienen. Ja er paßt sich endlich sogar den Anforderungen einer neuen Welt, den Ideen der Renaissance, den Forderungen der Reformation an. Der geborene Strukturstil endigt als Raumstil, dem zum Renaissancestil nur noch die antikischen Formen fehlen. In ihrer Jugendblüte ist die Gotik der vollkommenste Ausdruck für die Übersinnlichkeit des Mittelalters, seine bewunderungswürdige Einseitigkeit. So offensichtlich von der Welt abgekehrt nach innen und nach oben, so unbekümmert um die Gesetze der Materie, so durchgeistigt, wie diese Bauwerke aussehen, so ist das Geschlecht jener Tage oder will es sein. Und auch so überschwenglich gefühlvoll auf der einen, so abstrakt verständig auf der andern Seite. Verkörperte Mystik, versteinerte Scholastik, beides kann man in der Gotik finden; im Grund gehören Mystik und Scholastik ja auch zusammen. Die gotischen Wunderbauten und die theologischen Spekulationen des Mittelalters lassen in uns dasselbe schwindelnde, beklemmende Gefühl zurück. So künstlich wie das Gerüst, das jene Gewölbhallen stützt, ist das scholastische Lehrgebäude, das die christlichen Wahrheiten mit Vernunftschlüssen stützen will; so konsequent und so rücksichtslos wie jenes

architektonische System ist das hierarchische, theokratische der Kirche. Es ist als ob die Steinmetzen selbst die Übersinnlichkeit des Bausystems hätten verspotten wollen, und nicht eben fein, in den Fratzen ihrer Wasserspeier.

Die gotische Kirche ist ein Gerüst von Stützen, Sparren und Füllungen, ein Zimmerwerk in Stein, gewissermaßen ein Sieg der nordischen Holzarchitektur auf dem Gebiet des Steinbaus und ein Vorläufer der Architektur in Metall und Glas, aber mit beweglichen Verbindungen, beruhend auf der Druckspannung des gewölbten Bogens und auf dem Gleichgewicht. Das Rippenkreuzgewölb, der Strebebogen und der Spitzbogen sind die Elemente der Gotik.

Die Kreuzrippen erscheinen in der Heimat der Gotik, Beauvais, um 1125, doch sind Vorstufen in der Normandie, vielleicht noch früher in der Lombardei anzunehmen.

Strebebögen kommen schon an romanischen Bauten vor, aber versteckt unter den Dächern. Ihr offenes Hinaustreten ist eben bezeichnend für den konstruktiv-ästhetischen Charakter der Gotik.

Der Spitzbogen verbindet mit dem ästhetischen Vorzug der schlanken Erscheinung statische und konstruktive Vorteile. Seine elastische Natur befähigt ihn zur Ausgleichung ungleicher Bogenweiten im Gewölbe. Seine Anwendung auf das Rippenkreuzgewölb ist eben das entscheidende Verdienst der Baumeister von Francien, zunächst der pikardischen Schule. Als Mauerbogenform war er in Burgund (für die Scheidbögen) aufgenommen; am Tonnengewölb in der Provence und in Burgund.

Das gotische System. Im Grundriß ist der gotische Baustil an kein Schema gebunden. Historisch hängt er mit dem sogen. französischen Kathedralgrundriß zusammen: Kreuzbasilika mit Fronttürmen, die eine zweistockige Vorhalle einfassen, und mit rundgeschlossenem Chor samt Umgang und Kapellenkranz. Die gotische Durchbildung dieses Planschemas, als deren Typen die Kathedrale in Paris (Abb. 207) und der Kölner Dom gelten können, ist vornehmlich durch das Gewölbsystem bedingt, streng organisch und systematisch. Die Kreuzgestalt ist völlig durchgeführt, der Chorarm als Fortsetzung des Langhauses behandelt, die Kreuzarme als richtige Querschiffe mit basilikalem Querschnitt und ausgebildeter Portalfront. Es ist zuweilen fast in die Mitte des Langbaus vorgeschoben, so daß die Wirkung dem Zentralbau nahe kommt.

Von Krypten will die Zeit nichts mehr wissen: „Man soll uns an dem Lichte künden Christenglauben und Christi Amt“ (Sakrament), heißt es im Titurel. Damit fällt auch die Chorbühne. Der Chorraum ist später gegen Westen durch eine Lettnerwand, gegen die Umgänge durch hohe Schrankenwände abgeschlossen.

Die Rundungen im Chorplan sind dem Rippengewölb zulieb abgeeckt. Die Kapellen schließen sich zum vollen Kranz zusammen, indem sie die Räume zwischen den Strebepfeilern ausfüllen. Der Umgang ist dem Volk geöffnet als Zugang zu den Kapellen und als Prozessionsweg. Auch an den Langschiffen werden später gern zwischen den Strebepfeilern Kapellen angelegt, die sich nach innen öffnen.

Über das gebundene Grundrißsystem der romanischen Gewölbebasilika ist die gotische dank dem Spitzbogengewölb hinaus. Die französischen Joche gehen gleichmäßig durch Hauptschiff und Seitenschiffe. Die Gotik ist recht eigentlich für den Langbau geschaffen. Darum verengert sie die Pfeilerabstände, um eine rasche perspektivische Flucht des Aufbaus herbeizuführen. Im Kölner Dom haben die Seitenschiffe je die halbe Breite des Mittelschiffs und bilden quadratische Gewölbfelder. Dem Langbau opfert die vollbewußte Gotik auch die Turmgruppen um die Vierung. Sie begnügt sich mit dem westlichen Turmpaar und einer gezimmerten Spitze auf der Vierung, auch wohl bei gewöhnlichen Pfarrkirchen mit einem einzigen Frontturm.

Außerhalb ihrer Heimat verträgt sich die Gotik mit den verschiedenen landesüblichen Planformen, insbesondere für den Chor. Gotische Barockbildungen sind der mit gerader Seitenzahl (also mit einer Ecke) geschlossene und der mit mehr als der halben Seitenzahl des Polygons geschlossene (also über die Flucht der Langwände erweiterte) Chor.

Aufbau. Erstes Erfordernis ist eine reichliche Beleuchtung durch Oberfenster. So wird das Mittelschiff gewaltig in die Höhe getrieben, anfangs notgedrungen, wegen der Emporen und Abseitendächer, zuletzt im Übermut. Die Höhe des Mittelschiffs übertrifft die Breite in der Regel noch ums Doppelte. Die absolute Scheitelhöhe steigt bis auf 70 m. Bei fünfschiffiger Anlage läßt man in der Frühgotik die inneren Schiffe höher ansteigen, was ein kompliziertes Strebewerk erfordert. Später, nach dem Abkommen der Emporen, findet man an dem Gegensatz der hallenartigen Doppelseitenschiffe zum schlanken, einfachen Hochschiff mehr Gefallen als am abgestuften Aufbau und giebt den Doppelseitenschiffen Querdächer (abgewalmte Satteldächer).

Die Emporengalerien sind in der französischen und englischen Frühgotik vom Spätromanismus ererbt und gelten als erwünschte Verstärkung der Hochwände. Die reife Gotik entschlägt sich ihrer zu Gunsten schlanker Verhältnisse in den Seitenschiffen. Mit dem gebundenen Grundriß und der Emporenanlage fällt auch der Stützenwechsel dahin, dessen gemessener Rhythmus in die rasche perspektivische Flucht des gotischen Gewölbeschiffs nicht mehr hineinpaßt. Die Stützen werden alle gleich gebildet.

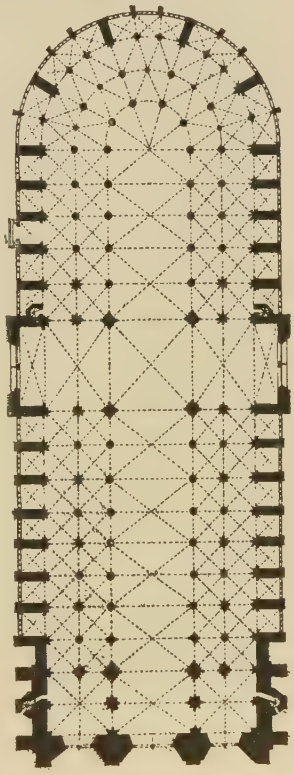


Abb. 207. Grundriß von Notre-Dame in Paris.

Zum Querschnitt der gotischen Basilika gehören die Strebebögen und -pfeiler als wesentlich. Es sind Widerlager an den Stellen, wo der in den Quer- und Diagonalrippen gesammelte Seitendruck der Gewölbe zusammentrifft. Dort können hinreichende Wandverstärkungen, Strebepfeiler nicht errichtet werden, weil sie auf den Schiffpfeilern und den Quergurten der Seitenschiffe ruhen würden. Der Druck wird darum mittelst gewölbter Stützen, schräger Bögen hinaus geleitet auf die äußeren, an den Seitenschiffwänden errichteten Strebepfeiler. Innerhalb dieser Widerlager muß die Druckkurve, welche die Alten freilich nicht genau berechnen konnten, verlaufen. Das Gewölb ist durch die Streben abgestützt, die Wände gestemmt. Die Druckkurve verläuft um so steiler, je mehr senkrecht wirkende Belastung hinzu kommt; deswegen werden die Strebepfeiler über dem Ansatz der Bögen überbaut mit Belastungskörpern in Form von Türmchen, den Fialen. Aus Vorsicht hat man oft die Bögen verdoppelt, um ja den rechten Druckpunkt nicht zu verfehlen. In den Kreuzwinkeln vereinigen sich Bögen von zwei Seiten her auf Kreuzpfeilern.

Im Aufbau der Wände sind also tragende und füllende Teile geschieden wie im Zimmerwerk. Die Wand zwischen den Pfeilern kann dünn gehalten und durchbrochen werden. Die senkrechten Glieder beherrschen den Aufbau. Durch den allseitig angewandten Spitzbogen wird der Gegensatz von Last und Stütze für das Auge aufgehoben; ein System frei aufstrebender und sich verbindender Kraftlinien herrscht an Wänden und Gewölben. Der massenhafte und lagerhafte Mauerbau ist verleugnet, überwunden. Die Wände sind nach oben durch die Schildbögen des Gewölbes abgeschlossen, in der Länge durch die Gewölbdienste eingeteilt. Die Fenster fügen sich den Schildbögen ein. Diese Wandfelder, welche in der Perspektive vornehmlich den Eindruck der Raumverhältnisse bestimmen, werden hochschlank. Die horizontalen Tei-

lungsglieder (Gesimse) fallen bei kleineren Bauten ganz aus. Bei großen sind sie aus dem Motiv der Arkadengalerie entwickelt, die aber in der reifen Gotik nur noch einen Laufgang in der Mauer bildet (Abb. 208) und die tote Mauerfläche vor dem Dachraum des Seitenschiffs belebt. Der Name Triforium (Dreiöffnung) ist ein Notbehelf, da er nur in der Minderzahl der Fälle wörtlich zutrifft. Ähnliche Nischen-Arkaden, nur ohne Laufgang, beleben auch wohl die untersten Mauerstreifen in den Seitenschiffen. Dies die sogen. Arkaturen. Die Oberwände sind an den großen Kathedralen in zwei Mauerschalen gespalten; dazwischen Laufgänge.

Bei der Pfeilergliederung gilt es, das organische Gesetz durchzuführen, daß jedem Bogengurt (an den Schiffarkaden und Gewölben) ein Dienst entspreche. Die vollständige Zahl der Dienste beträgt so 10—12. Sie reihen sich um einen runden Kern, verbunden durch Hohlkehlen. Dies der Bündelpfeiler der Hochgotik. Das Profil der Dienste ist anfangs rund. Später wird der Rundstab durch ein vorgelegtes Leistchen zum Birnstab: das Profil des Gurtbogens geht auf ihn über. Die reife, spezifisch gotische Form des Pfeilerbündels ist nicht real-struktiv, sondern struktiv-symbolisch, Ausdruck elastischer, ausstrahlender Kraft.

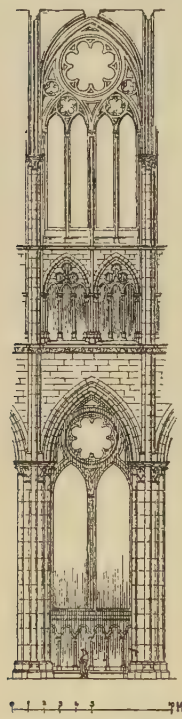


Abb. 208. Jochsystem der Kathedrale von Amiens.

Auf dem gemeinsamen Sockel steht jeder Dienst wieder mit besonderem polygonem Sockel und eigenem Pfühl, dessen Form von der attischen Basis abgeleitet ist.

Jeder Dienst hat sein besonderes Kapitell da, wo er in den Bogen übergeht. Es ist kegelförmig und mit Laub bekränzt. Darauf liegt die eckige, profilierte Deckplatte. Das Kapitellstück ist die letzte Reminiscenz der antiken Säule. Es zu beseitigen, ist die letzte, in der Spätzeit erst gezogene Konsequenz der Gotik. So wachsen dann die Rippen unmittelbar aus dem (wieder ungegliederten) Pfeiler wie die Äste aus dem Baum. Die Gewölbe sind konstruiert aus den Quergurten, Schildbögen (an der Wand) und Kreuzgurten oder Rippen und geschlossen mit leicht gemauerten Kappen. Ein Schlußstein oder Ring faßt die Kreuzgurten im Scheitel zusammen. Für die Bogenleibungen sowohl an den Gewölbgurten und Strebebögen als an allen Mauerbögen entwickelt die Gotik eine eigentümliche, höchst ausdrucksvolle Profilierung durch Absätze, Hohlkehlen und geschärfte Stäbe, so daß der Querschnitt im ganzen ein Dreieck darstellt und unten in einem Birnstab sich zuspitzt.

Die Fenster sind für den Charakter des Stils überaus bedeutungsvoll. Sie füllen in der reifen Gotik das ganze verfügbare Wandfeld samt dem Schildbogen aus. Senkrechte Sprossen oder Stäbe bilden das steinerne Gerüst für die Verglasung. Sie sind wie die Umfassung (das Gewände) profiliert mit flachen Kehlen (Fasen) und Kanten. Außen und innen ist ein Rundstab oder mehrere angelegt. Die Rundstäbe haben in der Blütezeit der Gotik eigene Basen und Kapitellchen. Darüber sind sie durch Spitzbögen miteinander verbunden. Über den Bögen, im großen Bogenfeld liegt Maßwerk, im Querschnitt aus denselben Stäben, im Aufriß nach geometrischen, durch Zirkelschlag gewonnenen Figuren geformt. Während die Rundstäbe Kreise bilden, lösen sich die inneren kantigen Teile ab und krümmen sich zu Bogenkränzen („Pässen"; die Spitzen dieser Pässe heißen Nasen). In der Blütezeit ist die Fenstergliederung streng organisch abgestuft, jede innere Figur hinter die umfassende zurücktretend, nach

dem schon in der romanischen Baukunst für die Portale festgestellten System der Einschachtelung. In den Rundfenstern bildet das Stab- und Maßwerk strahlende Sonnen, üppige Rosen. Am Fuß der Hochfenster ist bei den großen Kathedralen meist ein äußerer Laufgang angelegt.

Die gotischen Portale sind die Nachkommen der romanischen, nur spitzbogig überwölbt, am Sockel abgeschrägt statt abgetreppt, zwischen den Stäben eingekehlt und reich mit Bildwerk aufgeputzt. Statuen stehen vor den Säulen, später in den Hohlkehlen der Gewände. Über ihren Häuptern Baldachine an der Stelle, wo die Säulen Kapitelle tragen. Sogar am Bogen sind die Kehlen besetzt mit kleinen Sitzbildern unter Baldachinen, die jedesmal der nächsten Figur als Basis dienen. Im Bogen-

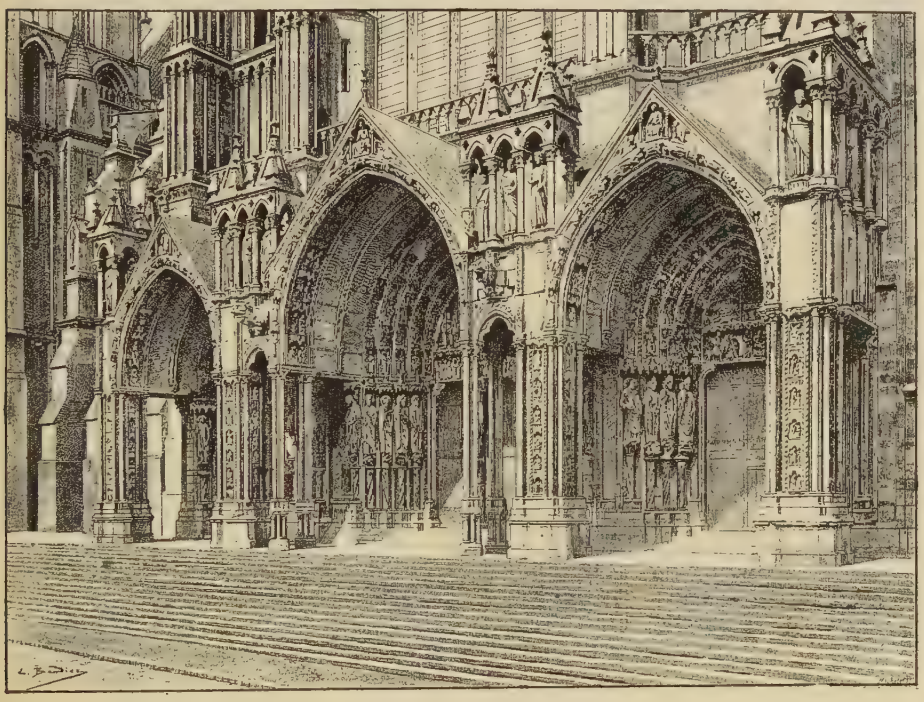


Abb. 209. Südportal der Kathedrale von Chartres.

feld ein Reliefbild nach altem Herkommen. Tritt das Portal über die Mauerfläche vor, so wird es abgedeckt mit einem Giebel, einer „Wind-Berge“ (Abb. 209). Die Wimperge wird für jeden nach außen vortretenden Bogen unerläßlicher Begleiter. Von den das Portal einfassenden Strebepfeilern erbt sie das flankierende Fialenpaar.

Die Strebepfeiler (vgl. Abb. 213) sind mehrfach abgesetzt, an den Absätzen und auf dem Scheitel eingedeckt, unter den Dachabsätzen auch wohl ausgehöhlt zum Gehäus für ein Heiligenbild und bekrönt mit kleinen Türmen, die konstruktiv zur Belastung, ästhetisch zur Zuspitzung dienen. Der Name Fiale (ob von filiole?) bedeutet eben Türmchen oder Pfeilerchen. Die Strebebögen tragen auf dem Rücken noch ein Mauerstück, das auch wohl durchbrochen wird und geradlinig mit einem Satteldach abschließt. Das letztere enthält zugleich die Ablaufrinne, die in einen phantastisch geformten Speier ausmündet.

Die Sockelbänke an den Außenmauern sind einfach schräg abgedeckt als „Wasserschlag“. Als Dächlein sind auch die Gesimse gebildet. Darunter eine tiefe Hohlkehle

und als Abschluß gegen unten ein zarter Rundstab. Unter den Fenstern läuft das Kaffgesims, unter dem Dach das Kranzgesims. Ein Brüstungsgang läuft um den Fuß des Daches, vor ihm ragen etwa die Wimperge herauf. In alledem bethätigt die Gotik ihren Grundsatz, die Werkform selbst zur Schmuckform sinnig auszubilden.

Das Ornament erscheint in der Gotik als entbehrlich, bloß aufgehefteter Schmuck. Freies Blattwerk umkränzt etwa die Kapitelle, ohne deren Kernform zu verhüllen, und überschattet die Friese und die Hohlkehlen der Gesimse. Es ist nach der Natur stilisiert, der heimischen Pflanzenwelt, dem Wald entnommen, nicht der Überlieferung — so wenigstens in der Blütezeit — und trägt nicht wenig zu dem frühlingsfrischen Eindruck der Bauwerke bei. Aus den schrägen Dachkanten wachsen Blattsprossen (Bossen, Krappen) und auf den Turmspitzen bilden sie zu vieren die Kreuzblume, aus der noch einmal eine geschlossene Knospe aufsprießt; das Ganze einem Tannwipfel gleich.

Die Fensterarchitektur wird in Relief, als blindes Stab- und Maßwerk samt Wimpergen und Fialen auf die Füllmauern innen und außen übertragen. So wiederholen sich im dekorativen Spiel verkleinert immer wieder die großen konstruktiven Formen. Wie im lebendigen Organismus der Natur waltet überall ein und dasselbe Bildungsgesetz.

Alles, was die Gotik an Schmuckformen aufzuwenden hat, vereinigt sich an den Fassaden. Das sind die Stirnwände der Schiffe, auch der Kreuzarme. Sie geben den Durchschnitt des inneren Aufbaus. Strebepfeiler, Fenster und Portale dienen zur ausdrucksvollen Gliederung; wo das Innere Triforien hat, kommen dazu Arkadengalerien; wo ein Stockwerk abgesetzt ist, Maßwerkbrüstungen. An der Westfassade sind es in der Regel drei Portale, die zusammen eine Gruppe bilden und als giebelüberdeckte, tiefe Hallen heraustreten können. Ist die Fassade doppeltürmig, so sind die Abseiten samt dem Strebewerk verdeckt, der Mittelgiebel eingefaßt, gleichsam von zwei Hauptfialen. Eine Rose bezeichnet den Mittelpunkt der Fassade und füllt passend das breite Mittelfeld. Die Dächer haben meist eine Neigung von etwa 60°.

Die Türme haben in der Regel noch ein viereckiges, freies Geschoß und setzen dann in das Achteck über, das als Glockenstube weit durchbrochen ist. Fialen maskieren den Übergang, eine Maßwerkbrüstung den Umgang, der sich hier leicht gewinnen läßt. Auf dem Oktogon sitzt hinter dessen Giebeln der schlanke, achteckige Helm, dessen Seiten mit Lücken durchbrochen oder gar in steinernes Stab- und Maßwerk aufgelöst sein können (Abb. 210). Der Einturm kann vor die Fassade gestellt sein oder in diese, über die Vorhalle. Ungünstig ist es immer, daß er die Stirn des Hauptschiffs verdeckt und sich unvermittelt über die Abseiten erhebt. Der Vierungsturm behauptet sich in manchen Ländern als bevorzugtes Prachtstück aus dem Romanismus her.

Die Kehrseite und die schwache Seite des Systems ist das Strebewerk: ungeschützt sind die so wichtigen und so labilen Glieder ausgespannt. Und in ästhetischer Hinsicht wirkt es, namentlich am Transsept und Chor, verwirrend, beängstigend.

Den Reiz der Farbe und des Metallschimmers nimmt auch die gotische Architektur gern zu Hilfe, vornehmlich bei kleineren Bauwerken. Am Äußeren ist wenigstens das Bildwerk oft farbig gefaßt gewesen. Im Inneren sind die konstruktiven Glieder durch Färbung oder auch Musterung hervorgehoben, die Flächen der Gewölbe, auch der Wände mit leichtem Ornament bemalt. Was der Wandmalerei abgeht, fällt der Glasmalerei zu, deren bunte Mosaiken das überreiche Licht brechen und den Kontrast der durchsichtigen und undurchsichtigen Teile dämpfen.

Hohe freie Lage ist natürlich auch für gotische Kirchen vorteilhaft, kommt aber selten vor: bei der Kathedrale von Laon, dem Dom zu Erfurt, der Stiftskirche zu Tübingen. Ein geschlossener Unterbau, der wie ein Sockel die zerklüfteten Massen des Gebäudes zusammenfaßt, ist immer erwünscht. Auf einem ebenen weiten Platz, wie

dem Domplatz zu Mailand, wirkt die gotische Architektur leicht kleinlich. In der Regel waren die Stadtkirchen des Mittelalters zwischen enge Gassen eingebaut. Ein Vorplatz diente als Gerichts- und Marktstätte. An den Dom stießen die Häuser der Kurie, des Stifts. Geschäftsbuden nisteten sich zwischen Strebepfeilern ein. Selten war von einem Standpunkt eine volle Ansicht des Gebäudes zu gewinnen. Die Türme und die ganze Silhouette kamen sogar erst außerhalb der Stadt zur vollen Geltung. Die Portale wieder waren auf Betrachtung aus der nächsten Nähe angelegt. Einen absoluten Maßstab, den der menschlichen Statur, bietet das gotische Münster in verschiedener Höhe an den Brüstungen. Doch nehmen die Geschosse zu nach oben.

Der gotische Stil ist Struktur-Symbolik wie jeder organische Stil. Sonstige Symbolik ist eingetragen, mit Vorliebe schon von den zeitgenössischen Theologen, wie Durandus. Grundzahlen sind in den Verhältnissen oft enthalten; auch Grundfiguren viel benützt, namentlich der schon von den Alten überlieferte Triangel (das gleichseitige Dreieck) im Querschnitt, und andere Hilfskonstruktionen zum geometrischen Aufzeichnen („Reißen"). Erst die Spätzeit der Gotik macht in handwerksmäßigem, unkünstlerischem Zunftgeist Geheimnisse daraus, z. B. aus dem für die Grundrißentwicklung von Türmen und Fialen geschickten „Achtort".

Abb. 210. Turm an der Kathedrale von Chartres.

Nebenformen.

Die aus der romanischen Periode in gewissen Gegenden überkommene Hallenkirchenform macht im 14. und 15. Jahrhundert der Basilika den Rang streitig. Sie erscheint wie geschaffen für die städtische Pfarrkirche, weiträumig und einheitlich, breit ausgedehnt, schlicht bürgerlich und doch der Großartigkeit fähig. Sie bedarf keines Strebesystems. Sie ermangelt aber auch des wirkungs- und bedeutungsvollen Oberlichts. Sie erlaubt kein Querschiff mehr und begünstigt nicht die Abtrennung des Chors. Am Passendsten schließt jedes Schiff mit eigenem Chor oder noch konsequenter das ganze Schiff mit einem Hallenchor (dessen Umgang gleich hoch ist mit dem Chormittelschiff). Das Hallenschiff eignet sich wie der Chor mit Umgang vortrefflich zur Anlage von Kapellen zwischen den ins Innere gezogenen Strebepfeilern, die Kapellen zu Familienstiftungen. Über ihnen lassen sich Emporen anlegen, die sich für Wallfahrtskirchen und zum Predigtgottesdienst empfehlen. Die Verbindung wird durch Öffnungen in den Strebepfeilern oder durch verkröpfte Umgänge vor ihnen hergestellt. Nach außen stellen sich die Kapellenreihen wie Niederschiffe dar. Die Hallenform begünstigt weite Pfeilerabstände und weite Seitenschiffanlage. Sie fordert eine Belebung der Gewölbflächen durch vermehrte Rippen fast heraus. Das Sterngewölb und Netzgewölb aber entwertet die Rippe in konstruktiver Hinsicht, je mehr dekorative Bedeutung sie ihm gestattet. Die Fenster nehmen eine ganz gewaltige Höhe ein (wie am einschiffigen Chor schon bei der Basilika) und eine übermäßige Breite, wenn man nicht vorzieht, ihrer zwei von schlanker Bildung auf jedes Gewölbfeld zu verteilen. Ungünstig wirkt die Hallenform am Dach und an der Front. Immer giebt es allzugroße tote Flächen. Diejenigen des Hauptsatteldachs können durch Quersatteldächer mit Giebeln auf den Seitenschiffjochen glücklich unterbrochen werden. Parallele Längssatteldächer auf den verschiedenen Schiffen wirken trotz der Konsequenz nicht kirchlich, weil ungewohnt, und erschweren den Ablauf der Niederschläge. Doch kommen sie in Norddeutschland vor. Ungünstig ist die Hallenform auch für die Turmanlage. Am besten geht ein Westturm vor dem Mittelschiff und ein paar Chortürme, die aber außerhalb der Seitenschiffe neben ihnen stehen müssen.

Zweischiffige Kirchen, Basiliken mit nur einem Seitenschiff, oder Hallenkirchen mit nur einer Stützenreihe kommen doch nur ausnahmsweise (wenn auch die letztere strichweise, in den österreichischen Ländern und öfters beim Predigerorden) vor. Bei der zweischiffigen Hallenkirche wird der Chor durch die Stützenreihe überschnitten, wenn nicht zufällig Anlaß zur Errichtung von zwei Chören nebeneinander ist.

Wichtiger ist die einschiffige Saalkirche im großen, mit Kapellenreihen und auch wohl Emporen zwischen eingezogenen Strebepfeilern. Die Heimat dieser Kirchenform, die wiederum vom Romanismus ererbt ist und auf die Renaissance vererbt wird, ist Südfrankreich.

Auch Zentralanlagen, seien es reine Kreuz- und Polygonpläne oder nur gemischte in Verbindung mit einem Langbau, welchem sie als Chorraum dienen, bewältigt die Gotik mittelst ihres Gewölbsystems mit spielender Leichtigkeit, in beliebiger Ausdehnung und Höhe. So an Mausoleen, Baptisterien, Votivkapellen, an den englischen Kapitelhäusern, an italienischen Vierungskuppeln.

Die provinzielle Mannigfaltigkeit der Gotik ist nicht zuletzt durch die Verschiedenheit des Materials bedingt. Ein Baustoff aber, der Backstein, bewirkt geradezu einen eigenen gotischen Stil, dessen Grundzüge in den verschiedenen Ländern übereinstimmen.

Der Backsteinbau bedingt eine ausgesprochene Mauer-Architektur im Gegensatz zum urgotischen Steinmetzstil. Nach dem Maßstab dieser letzteren gemessen ist die Backsteingotik eine Entartung. Vom Standpunkt der allgemeinen Baugeschichte ist sie als Rückkehr zu gesunden, nüchternen Grundsätzen zu begrüßen und als Bahnbrecherin für die Renaissance, die Kunst der schönen Verhältnisse in Räumen, Massen, Flächen. Sie kommt nicht in Versuchung, sich mit Holz und Metall in einen unnatürlichen Wettstreit einzulassen, aber sie ahmt doch die Schmuckformen des gotischen Hausteinbaus in ihrer Weise, in Terracotta, nach; allerdings nicht ohne dieselben zu verpfuschen. Ihr Material ist billig und bequem zu handhaben. Es begünstigt die Wölbung und gestattet kolossale Dimensionen in jeder Richtung. Nur zur Konstruktion von Strebebögen ist es weniger geeignet, fordert also dickere Mauern und weist auf den Hallenbau hin. Für die Pfeiler verlangt es schlichte Bildungen, für die Wände zarte Gliederungen, an den wagrechten Gesimsen sehr bescheidene Ausladungen. Für die Wandgliederung bringt es die Nische wiederum zu Ehren. An den Stäben und den Kehlen gestattet es nur feine, schüchterne Profile. Reichere Wirkung ist trotzdem leicht zu erzielen durch beliebige Wiederholung der fabrikmäßig hergestellten Formstücke. Der Ziegelbau drängt auf flächenhafte, malerische Dekoration statt der plastisch-architektonischen, die freilich zum Wesen der Gotik gehört. Schon seine eigene, warme Farbe ist angenehm und kontrastiert glücklich mit weißem Verputz. Zur Verkleidung bietet sich in den Südländern allerlei edles Material und die altüberlieferten Techniken der Steinvertäfelung, des Glasmosaik und der Einlagen nach Cosmatenart. Im Norden fehlt der Marmor und sind die Künste der Inkrustierung unbekannt. Man hilft sich mit der Töpferkunst — die übrigens auch im Süden herangezogen wird, mit buntglasierten Fliesen und Formsteinen in der Art des Maß- und Stabwerks, auch Laubwerks. Die Backsteingotik weiß namentlich die Giebel trefflich aufzuputzen mit Fialen und durchbrochenen oder blinden Fensterarchitekturen.

Die südländische Gotik, wie sie sich in den Ländern am Mittelmeer entwickelt, hebt sich deutlich von der nordländischen ab. Weite, saalartige Räume, mehr schattig als licht, flach bedacht, im Zierwerk üppig, derb, an Posamentierarbeit gemahnend. Mit wirkt auch hier der Backsteinbau. So arbeitet die Gotik hier am entschiedensten der Renaissance vor.

Im allgemeinen ist die Entwicklung doch in allen Ländern der romanisch-germanischen Welt eine gemeinsame. Ungefähr ein Jahrhundert nimmt der Werdegang oder Übergang in Anspruch. Ein weiteres Jahrhundert und darüber hält die Gotik sich auf ihrer Höhe. Dann ist das konstruktiv-ästhetische Prinzip der echten Gotik erschöpft. Es beginnt die Anpassung an neue religiöse und raumkünstlerische Ideale, die Ausartung durch Nachahmung anderweitiger kunstgewerblicher Techniken und durch Berücksichtigung fremdartiger, malerischer Wirkungen.

Die Frühgotik reinigt sich allmählich von den romanischen Reminiscenzen und entwickelt ihre eigenen Formen aus ihrem konstruktiven Prinzip. Sie ist voll Regsamkeit und Frische, voller Originalität und Mannigfaltigkeit, voller Begeisterung und Kraft.

Die Hochgotik ruht oder schwelgt in dem überkommenen Besitz, bald gedankenlos, schulmäßig, bald übermütig, virtuos. Man sucht die Härten vollends auszugleichen, alles leicht und flüssig zu gestalten. Der Manierismus macht sich breit und gefällt sich in Pikanterie und Koketterie. Will die künstlerische Individualität sich bethätigen, so bleibt ihr nur noch die Übertreibung, Gesuchtes und Willkürliches. Für gewöhnlich hat die Formensprache etwas Abgeschliffenes, Eintöniges.

Die Spätgotik nimmt neue Anregungen von außen her ohne viel Bedenken, von der weltlichen Baukunst, von den Künsten des Goldschmieds und des Schreiners und Schnitzers. Sie empfängt aber auch neue Raumgedanken aus dem Geist der Zeit am Vorabend der Reformation, an der Schwelle der humanistischen Renaissance. Natürlich, daß die Konstruktion an Reiz verliert, nachdem die Probleme gelöst sind und die Formsymbolik ausgebildet. Es giebt nur noch Spielereien, Scheinkonstruktionen, naturalistische Nachahmungen, wie das Geäst im Maßwerk, und andere Steinmetzenwitze. Die konstruktive Kunst verarmt an den tragenden Teilen und wird — wenigstens scheinbar konstruktiv — immer reicher an den getragenen, namentlich

dem Gewölbe und dem Maßwerk. Die Rippen-Sterne und -Netze werden immer mehr zur bloßen Scheinkonstruktion. Die Kreuzgewölbreihe, an der die Gotik entstanden ist, kehrt zurück zum Tonnengewölb mit Stichkappen, das in der Renaissancebaukunst offen hervortritt. Die Rippen lösen sich von der Gewölbfläche in scheinbar kühnem Spiel. Die Schlußsteine hängen tief herab. Schließlich läßt man auch wohl die Rippen ganz weg und bildet das Gewölb aus lauter Stichkappen mit scharfen Gräten.

Beim Maßwerk sucht schon die Hochgotik in der Zeichnung nach Formen, welche sich besser aneinanderfügen als die Kreise und Spitzbögen. So kommen die sphärischen Drei- und Vierecke herein, die Kreisfüllung durch Fischblasen, welche die Vorstellung einer Bewegung, der Umdrehung erweckt (übrigens noch streng geometrisch mit gleichem Zirkelschlag gezeichnet ist), ferner das flammende und fließende Maßwerk. Das Fischblasenmaßwerk ist in Deutschland heimisch, das flammende in Frankreich, das fließende in England. Schließlich löst sich (in England) das Maßwerk in ein nüchternes Gitterstabwerk auf, das freilich für die Verglasung sehr bequem ist. Was die Bildung der Stäbe betrifft, so schwindet mehr und mehr das Bewußtsein von der Bedeutung des Fensterstabwerks als organisches System von ineinander gefügten Arkaden. Die Pfostensäulchen verlieren zuerst Kapitell und Basis, werden den Maßwerkstäben gleichgebildet und schließlich mit diesen kantig profiliert wie die Glieder der Gewände. Das Stabwerk ist als bloße Füllung behandelt.

An den Pfeilern schwindet auch die letzte Reminiscenz der antiken Säulen. Sie haben keine Basis mehr, kaum noch eine schwache Andeutung des Sockels, kein Kapitell mehr, die Gewölbrippen und Kappen wachsen in streng stereometrischen Verschneidungen aus den Pfeiler- und Wandflächen. Auch die Gliederung des Schafts erlahmt zuletzt; er wird einfach rund oder achteckig gebildet. Die stereometrischen Verschneidungen machen den Steinmetzen noch bis in die letzte Zeit viel Freude. Sie haben auch bei den Portalen statt am Sockel und am Bogenansatz im Gewänd. Die Arkade ist gegliedert wie ein Rahmen. Alles so abstrakt als möglich.

Die Gliederung der Wand verarmt, die Verzierung sammelt sich an einige bevorzugte Stellen, wie den Portalen und Fenstern und Turmspitzen. Die Verzierungslust und -kunst entschädigt sich im kleinen an den Ausstattungsgegenständen, den Deckeln der Kanzeln und Taufsteine, den Fronleichnamsgehäusen, an denen die wundervollsten Turmrisse zur Ausführung kommen, an Altaraufsätzen, Orgelgehäusen, Lettnern, Grabdenkmälern, Chorgestühlen, wo der Steinmetz mit dem Verfertiger der Monstranzen und dem der Altarschreine wetteifert. Daher denn auch im großen die geschweiften Bögen und gekrümmten Fialen, die abgebogenen Giebel (der sogen. Frauenschuh), die gewundenen Schäfte und gekerbten Sockel und die abgestutzten Rippen. Meisterstücke des spätgotischen Steinmetzen sind auch die Wendeltreppen (Schnecken) in durchsichtigem Turmgehäuse, mit freitragender Spindel und zuweilen zwei Läufen übereinander.

Die Spätgotik hat verschiedene Namen in verschiedenen Ländern. Am frühsten erscheinen die entarteten Formen in England, das auf die Normandie und auf die Niederlande zurück- und auch auf die baltischen und skandinavischen Länder einwirkt. Von der niederländischen Spätgotik wird die deutsche, vorzüglich im Norden, und die spanische beeinflußt, von der süddeutschen die oberitalienische, von der südfranzösischen und spanischen die unteritalienische.

1. Die Gotik in ihrer Heimat.

a) Frühgotik (12. Jahrhundert).

Die einzelnen Elemente des gotischen Bausystems stammen aus verschiedenen Ländern. Sie waren auch sonst weit hinaus getragen wie Samen im Wind. Da und dort sind Versuche gemacht worden, die der primitiven Gotik eng verwandt sind, wenigstens im Konstruktiven, wenn nicht in den Raumgedanken. In Anjou, Normandie und Burgund erwachsen der jungen Gotik Geschwister. Wenn der Stil von Francien bald allen Wettbewerb schlägt, so verdankt er es nicht nur seinen eigenen Vorzügen, seiner Entschiedenheit und Eleganz, sondern auch äußeren Umständen, der Anziehungskraft der Stadt und Universität Paris, dem Ansehen der französischen Nation und Sprache. Übrigens ist die Bauschule von Paris selbst anfangs im Rückstand hinter Beauvais, Senlis, Noyon und anderen Städten der Isle de France, der Picardie und auch der Champagne. Normannische, burgundische und (mehr vereinzelt) belgisch-rheinische Vorbilder lassen sich in der französischen Frühgotik leicht nachweisen.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts hat ein merkwürdiger frommer Baueifer die hohe Geistlichkeit und das Bürgertum erfaßt. Vielleicht, daß Beisteuern und Beihilfen zu Kirchenbauten als Ersatz für Kreuzfahrt galten. Von freiwilligem Frondienst des Volks wird beim Neubau der Stiftskirche von St. Denis und des Doms zu Chartres berichtet.

Was die Zeitgenossen an den neuen Bauten rühmen, ist, daß sie stolzer, luftiger, heller, eleganter seien. Ein poetisches Abbild giebt der Jüngere Titurel.

Es handelt sich zunächst um rationelle Überwölbung vornehmlich der Chorumgänge und Kapellen mittelst des Rippenkreuzgewölbs (Benediktinerkirche von Morienval, Anfang 12. Jahrh.; Seitenschiffe von St. Etienne in Beauvais um 1125; Kirchen zu Cambronne, zu Augy u. a. O.). Das ist die rudimentäre Gotik; noch gebunden durch den Rundbogen in den Gewölben, der bald gestelzt, bald gedrückt sein muß.

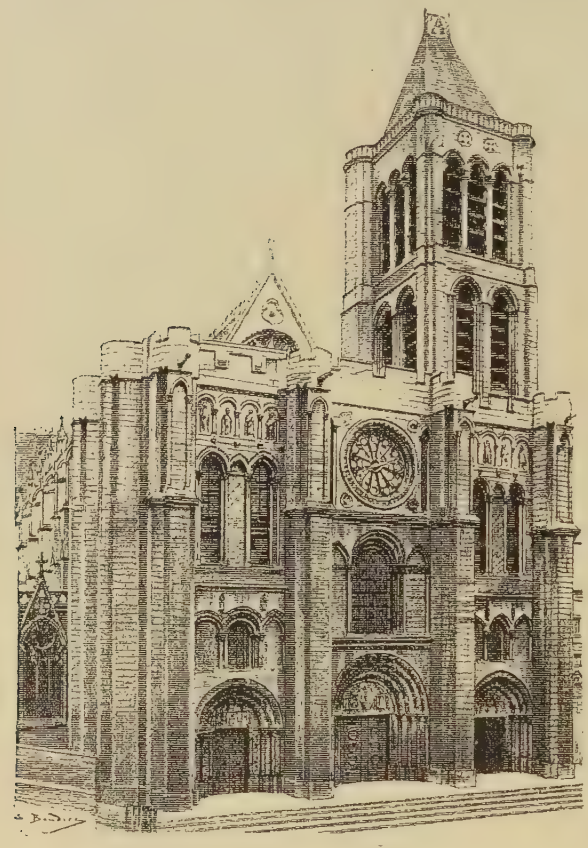


Abb. 211. Münster von S. Denis.

Den Übergang vom romanischen zum gotischen Stil mit Hilfe des Spitzbogens im Gewölb, der Schildbögen und des Strebebogens vertreten: die Stiftskirche von Poissy bei Paris, die Cluniazenserkirche Saint-Martin-des-Champs zu Paris (Chor), die Abteikirche Saint-Germain-des-Prés daselbst (im Umgang), die Stiftskirche von Montmartre, die Abteikirche von St. Germer: diese mit den ersten offenen Strebebögen ausgerüstet. Ferner die Prämonstratenserkirche zu Dommartin (1152—63), St. Maclou zu Pontoise und der berühmte Neubau der Abteikirche von Saint Denis durch Abt Suger (Abb. 211).

Das war kein schöpferisches Werk, sondern die Zusammenfassung des Errungenen, der Abschluß des Übergangs. Wir haben von Suger selbst den Bericht. Erhalten ist das Westwerk von 1137—40 (Turm aus dem 13. Jahrh.) und der Chor (1144 geweiht) samt der Krypta, dieser auch nur in den unteren Teilen. Das Schiff ist unter Ludwig IX. neu gebaut. Säulen wollte Suger aus Rom kommen lassen von den Thermen Diocletians, Arbeiter bezog er namentlich aus Lothringen.

Das Entscheidende bei der Choranlage ist, daß der Grundriß schon mit Rücksicht auf das Gewölbsystem entworfen ist. Im übrigen haben die französischen Übergangsbauten noch den normannischen Aufbau mit rings, auch am Chor umlaufender Empore und einem Laufgang, Triforium, darüber. Die Empore ist willkommen als eine Art von Strebewerk. Der Baumeister der Kathedrale von Sens, wahrscheinlich

Wilhelm, der nachmals in Canterbury auftritt, ist der erste, der es wagt, sie wegzulassen. Mit Empore und Triforium umfaßt sonst der Aufbau vier Geschosse, die infolgedessen gedrückte Verhältnisse annehmen. Namentlich erscheinen die Hauptarkaden plump. Die Pariser Schule behält für das Schiff noch lang das gebundene Grundrißsystem bei, während die picardische früh durchgehende Joche anlegt. Der gebundene Grundriß zieht den Stützenwechsel nach sich. Desgleichen die sechsteiligen Gewölbe (mit Zwischenrippe), welche die Urgotik vom normannischen Romanismus ererbt hat. Dennoch bleibt die Pariser Schule im 12. Jahrhundert bei der ehrwürdigen Säulenform stehen, die in gleichmäßiger Reihe durchgeführt erscheint. In der Picardie und Champagne läßt man die Gewölbdienste an den Hauptpfeilern herablaufen bis zum Sockel, an den Zwischenpfeilern bis zum Kapitell. Auch hier sind die Pfeiler meist säulenartig gebildet (Rundpfeiler). Die Dienste, schlanke Strecksäulchen, sind mit Ringen (Zungensteinen) eingebunden. Ihre Zahl wechselt zwischen fünf und drei. Die Gesimse laufen mit Verkröpfung über die Dienstbündel hinweg, daß die Horizontallinien nicht zu kurz kommen. Die Tragebögen sind gewöhnlich zugespitzt, nach burgundischem Vorgang. Für die Fenster bleibt der Rundbogen noch vielfach in Geltung. Von Maßwerk und Stabwerk kann noch keine Rede sein, höchstens von Doppelfenstern mit durchbrochener Rosette im Umfassungsbogen (Noyon). An Emporen und Triforien bereitet sich in geteilten Bögen das Stabwerk vor. Das Ornament ist romanisch, bald nach burgundischer, bald mehr nach normannischer Art. Die Kapitellkelche sind mit Akanthus oder mit den sogenannten Knospen, gleich den Kantenbossen, besetzt. Die Basen attisch, mit kräftigen Eckblättern. Die konstruktiven Glieder selbst bilden den hauptsächlichen Schmuck: die Ringsäulenbündel, die wulstigen Rippen, die vermehrten Geschoßteilungen und Wandöffnungen. Die Umgänge bieten herrliche Durchblicke.

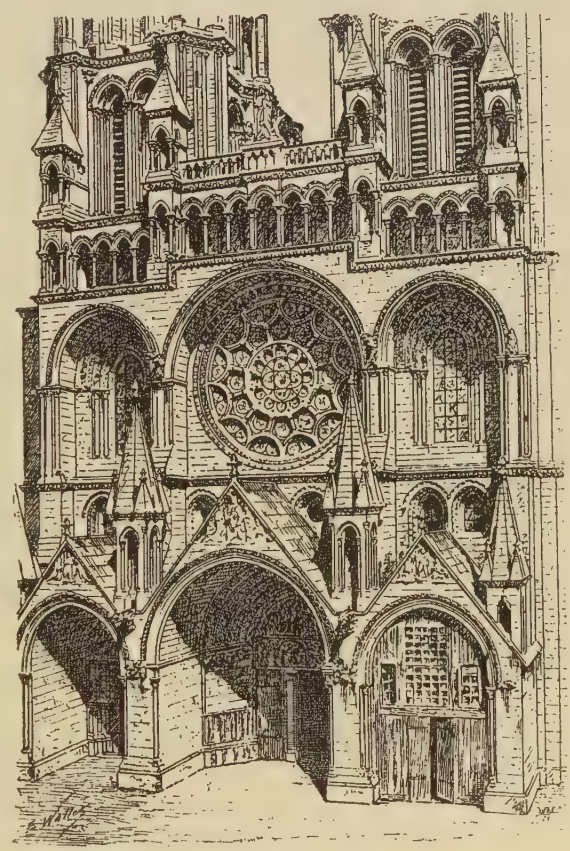


Abb. 212. Kathedrale von Laon.

Das Gepräg des Äußeren ist ernst und streng, schmucklos, doch voll Kraft und Leben. Seine Schönheit ist diejenige der Maschine. Höchst charaktervoll sind insbesondere die Fassaden mit dem Flankenturmpaar nach normannischer Weise. Spitzbogenfenster erscheinen in den schmäleren Feldern neben rundbogigen in den breiteren oder einem romanischen Radfenster. Die Geschosse liegen manchmal vor dem Mittel-

schiff etwas höher als vor den Abseiten. Das Mittelschiff an S. Denis mit einer horizontalen Zinnenbrüstung abgeschlossen (Abb. 211). Auch das gewaltige Motiv der hohen Frontnischen kommt wie in England vor, hier in Verbindung mit den Strebepfeilern (Laon). Der Clocher Vieux am Dom von Chartres, um 1160, giebt das Prototyp des gotischen Turms, aus romanischen Motiven komponiert, doch in neuem Geist (Abb. 210). Das ist der französische Übergangsstil, das Vorbild des deutschen, den er an Ernst und Energie weit übertrifft, ein Stil von jugendfrischer und doch echt männlicher Schönheit. Sinnliche Fülle geben ihm die Säulchen.

Die Kathedralen, an denen er sich sozusagen vor der Öffentlichkeit präsentiert, sind die zu Noyon, Sens, Senlis, Laon, Paris, Soissons, alle aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Hauptsache. Ihnen schließen sich die Stiftskirchen St. Remy zu Reims und Notre-Dame von Chalons an, die Klosterkirchen von Pontigny (Cisterzienserorden), Mantes u. a.

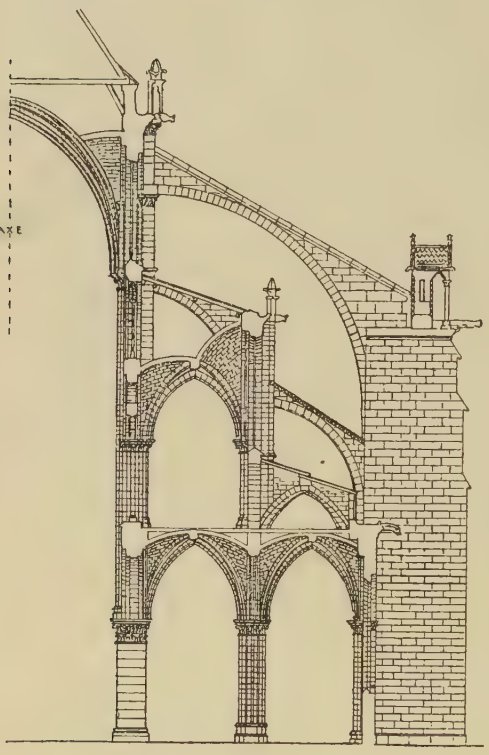


Abb. 213. Strebesystem der Kathedrale von Paris.

Die Kathedrale von Noyon hat rundgeschlossene Kreuzarme mit Emporen, ohne Zweifel nach dem Dom von Doornik (Tournay). Ebenso waren die Kathedralen von Cambrai und Soissons angelegt. Eigentümlich sind dem Bau von Noyon Doppelsäulen als Schiffstützen.

Die Kathedrale von Laon (Abb. 212) ist überaus großartig angelegt in herrlicher Lage. Sieben Türme sollten sie krönen, einer auf der Vierung, zwei an jeder Front. Der jetzige, nach englischer Weise langgezogene und plattgeschlossene Chor, um 1220 gebaut, ist nicht mehr der ursprüngliche. Aber auch die älteren Teile verraten englisch-normannischen Einfluß. An der Westfront sind die gewaltigsten Motive nur so verschwendet. Harmonisch ist sie nicht, doch um so packender. Und wie originell, wie drastisch die Eckbaldachine an den Türmen, mit den Stieren, die davon herniederglotzen! Einen grandiosen Eindruck muß das Innere mit seiner endlos langen, streng gleichförmigen Perspektive machen, und einen kühnen mit dem Kontrast der schlanken Gewölbträger zu den wuchtigen Arkaden. 40 m beträgt die lichte Höhe in der Vierung, 24 m im Schiff, 121 m die innere Länge.

Notre-Dame, die Kathedrale von Paris (Abb. 213), auf einer Seine-Insel a. 1163 von Erzbischof Moritz von Sully neu erbaut, ist bis auf das Westwerk ein Werk des 12. Jahrhunderts, eine Tochter von St. Denis, aber im folgenden teilweise verändert, so daß sie nicht wie ein Werk aus einem Guß wirkt. Der Plan ist überaus großartig, fünfschiffig mit einfachem und kurzem Transsept, unter Ludwig IX. mit Kapellen umsäumt. Länge 127 m, Breite 48 m, innere Höhe 34 m. Dem Chor hat seine imposante Wirkung nicht genommen werden können, die Säulenkränze und die Beleuchtungsgegensätze im Innern, die gigantische Abstufung am Äußeren. Das Schiff erscheint im ursprünglichen Aufbau dem von Laon nah verwandt, doch vorgeschritten, aber nicht gerade glücklich. An den Diensten sind die Schaftringe schon weggelassen. Man wollte doppelte Seitenschiffe und doch auch Emporen in den inneren Seitenschiffen. So mußte man die Stockwerke drücken, um den Lichtgaden nicht gar zu hoch hinauf zu treiben, und ein abenteuerliches dreifaches Strebewerk ausführen. Die Beleuchtung durch die Emporen ist mangelhaft, obwohl deren Gewölbe nach außen ansteigen. An der Stelle der Triforien waren ursprünglich Rundöffnungen mit primitivem Maßwerk eingebrochen, welche doch nicht genügend die Wandflächen zu beleben vermochten. Um 1235 wurden sie zerstört, um die Oberfenster zu vergrößern. Die Westfassade ist 1208—35 ausgeführt, bald darauf überarbeitet; die Türme,

unter Ludwig dem Heiligen bis zur jetzigen Höhe geführt, sind unvollendet. Dennoch erscheint diese Fassade den Parisern als vollkommenes, von der Vorsehung so gewolltes Kunstwerk. In der That ist sie mit ihrer klaren Dreimaldrei-Teilung und ihren strengen Linien eine klassische Schöpfung von echt monumentaler, ernster Wirkung. Die Königsgalerie war ursprünglich den Königen Israels als Vorfahren Christi gewidmet. Die vortretende Halle mit den drei Portalen, die Rose und die beiden Galerien werden für die französischen Kathedralfassaden typisch. An den oberen Turmgeschossen sind, bezeichnend für die Zeit des hl. Ludwig, sogar die lotrechten Kanten mit Knospen besetzt, deren Maßstab mit der Höhe zunimmt. Die Kreuzfronten sind, wie auch sonst oft, das Jüngste samt den Kapellen. Die Südfront ist bezeichnet als Werk des Johannes von Chelles 1257.

Den Meister von Notre-Dame in Paris finden wir an der Stiftskirche in Mantes wieder, die Schule von Laon an der Prämonstratenserkirche zu Braisne bei Soissons. Diese letztere hat gleichfalls manches Normännische. Die ausspringenden Kapellenpaare in den Kreuzwinkeln zeigen eine glückliche Vereinfachung des Gewölbsystems, aber auch eine Verquickung verschiedenartiger Raumgedanken, des deutschen axialen Dreichors und des französischen radialen Kapellenkranzes. Das Motiv hat aber im Rheinland Anklang gefunden.

Den Übergang zur reiferen Gotik vermittelt die Kathedrale von Soissons (1175 begonnen, Chor 1212 geweiht). Hier ist der Chor schon polygon angelegt, sind die Kapellen mit dem anstoßenden Feld des Umgangs unter ein achtrippiges Gewölb gezogen (im Anschluß an St. Remy in Reims, wo aber durch eingestellte Säulenpaare ein rudimentärer zweiter Umgang gebildet ist). Die Traveen laufen durch Hauptschiff und Nebenschiffe ungeteilt, die Emporengalerie ist weggelassen: lauter glückliche und bahnbrechende Vereinfachungen. Auch die Entwicklung des Fensterstabwerks ist hier angebahnt.

b) Die Hochgotik (13. Jahrhundert).

Als die Glanzzeit der Gotik galt früher die Epoche des hl. Ludwig. Heute wird die künstlerische Kraft der Epoche Philipp Augusts mehr geschätzt. In diesen wenigen Jahren entwickeln sich die gotischen Formen rasch wie im Mai die Blumen. Die Bauleute sind in einem förmlichen Wetteifer des Erfindens und Gestaltens begriffen. Das sind nicht beschränkte Handwerksmeister, sondern gebildete Architekten, freie, vielseitige Künstler, ähnlich denen der italienischen Renaissance. Sie kommen in der Welt herum bis in den Orient; in ganz Europa wird ihre Kunst in Anspruch genommen. Jetzt werden auch die Namen der Baumeister an die Nachwelt überliefert. Im Gotteshaus, das er gebaut, wird ihm das Grab vergönnt und ein Denkmal gesetzt.

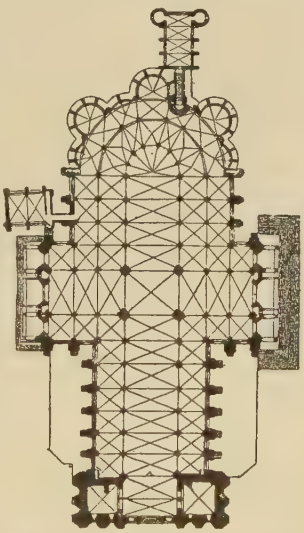


Abb. 214. Grundriß der Kathedrale von Chartres.

In der Zeit Philipp Augusts wachsen die Kathedralen in die Höhe. Eilig, auch wohl eilfertig wird gebaut. Jeder Bauherr möchte sich den Nachruhm sichern. Tonangebend sind in mehr als einer Hinsicht die Dombauten in Soissons und Chartres. Ihnen folgen die zu Meaux, Reims, Le Mans, Amiens, Beauvais, Bourges, Auxerre, St. Omer, Troyes, Tours, Chalons; von den Nachbarprovinzen noch ganz abgesehen. Die epochemachenden Bauten sind alle untereinander verwandt. Der bisher nur geahnte Grundgedanke wird nun mit Bewußtsein harmonisch und konsequent durchgeführt, das Spröde ausgeschieden, das Kräftige gemildert.

Im Grundriß wird der Chor erweitert bis zum Übermaß, bis zur Breite des Kreuzes (Reims). Das Schiff erscheint neben ihm wie ein Anhängsel, dreischiffig, während der Chor fünfschiffig ist (ohne die Kapellenreihen). Für die Rundung begnügt man sich allerdings aus guten Gründen mit einfachem Umgang und tiefem

Kapellenkranz (Reims, Amiens). Bei doppeltem Umgang wagt man unter den gesteigerten Dimensionen doch nicht mehr, die Umfassung ganz in Kapellen aufzulösen. Aus diesem Grund ist der Kapellenkranz in Chartres, Le Mans, Bourges unterbrochen. — Wenn an mehreren von diesen großen Kreuzbasiliken alle drei Fronten auf Turmpaare angelegt sind, so ist doch die Ausführung überall an den Transsepten

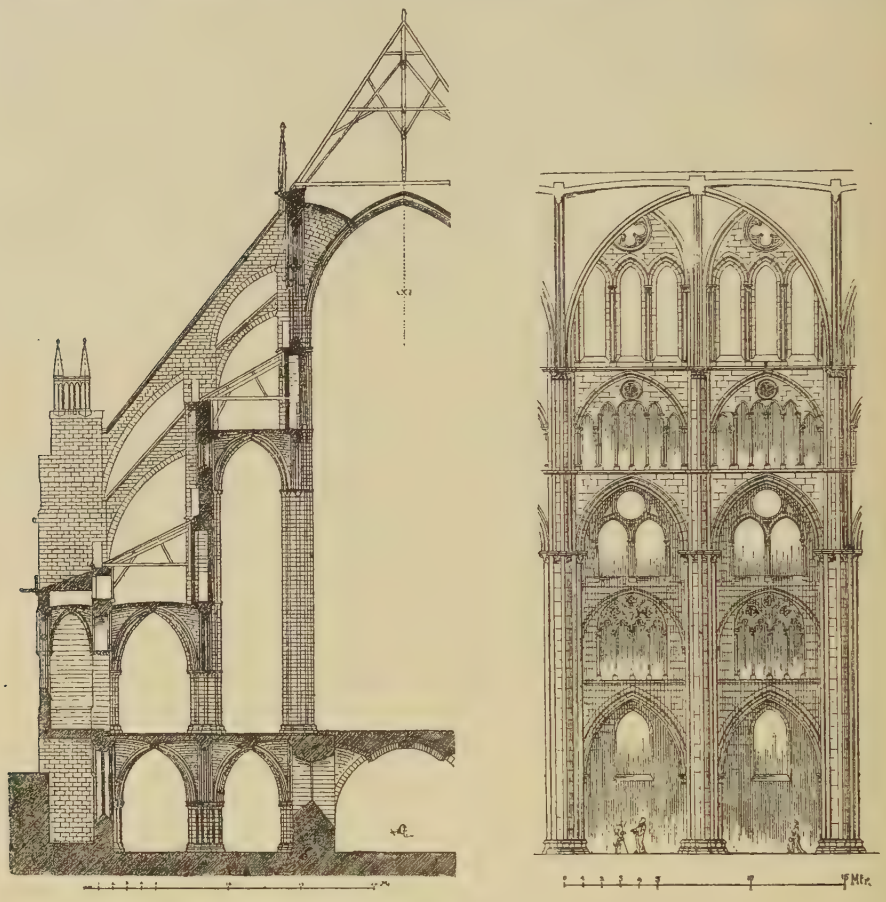


Abb. 215 und 216. Strebesystem und Jochsystem der Kathedrale von Bourges.

unterblieben. Vielleicht zum Vorteil des Charakters dieser Bauten; die Hochgotik hat entschieden die Tendenz, die Turmkränze abzuwerfen.

Die Durchführung des engen, einfachen Jochsystems mit einfachen (vierteiligen) Gewölben und die Preisgabe der Emporen im Vertrauen auf das Strebewerk ermöglichen eine fabelhafte Steigerung der Scheitelhöhen und Schlankheit der Schiffe. Es entsteht ein allgemeiner Wettstreit darin, dem erst die Katastrophe von Beauvais (S. 320) ein Ziel setzt. Daß die Höhe des Mittelschiffs das Dreifache der Breite betrage, wird Regel.

Jetzt wird auch das Strebewerk künstlerisch durchgebildet. Durchbrochene Arkaturen verbinden gefällig die übereinander geordneten Strebebögen (Chartres) oder den Bogen und dessen Dachrücken (Amiens). Eine schlanke Säule unterstützt den Bogen vor der Wand anstatt des Mauerpfeilers.

Mit dem gebundenen Grundriß, den Emporen und sechsteiligen Gewölben ist der Stützenwechsel dahingefallen. Es gilt jetzt, den Rundpfeiler organisch zu gliedern. Die erste Stufe ist die kantonierte Säule (der Rundpfeiler mit vier angelehnten Streckfäulen, die den Diagonalgurten entsprechen). Ein weiterer Schritt ist die Vermehrung der angelehnten Säulchen auf acht und zwölf. Das Schlußergebnis ist das Säulenbündel, dessen Kern durch Höhlungen (Kehlen) verleugnet ist (Schiff von St. Denis). Das Kapitell des Kernpfeilers dehnt sich zum Blattkranz, der die Dienste überläuft, oder noch bezeichnender, scheinbar hinter ihnen durchläuft, so daß also die Dienste ungehemmt vom Sockel bis zum Gewölb aufschießen. Die Deckplatte des Kapitells wird zum Deckgesims, das mit eckigen Vorsprüngen dem Querschnitt des Säulenbündels folgt. Damit sind wir in der Epoche des hl. Ludwig angekommen.

Das Stab- und Maßwerk der Fenster entwickelt sich um 1230, wahrscheinlich zuerst in der Champagne, begünstigt durch deren vortreffliches Material (Reims, Chorkapellen). Im Laubwerk gelangt gleichzeitig der Naturalismus zum Sieg, wie wenn die Steinmetzen sich daran erfrischen müßten von der geometrischen Monotonie des Maßwerks.

In der Profilierung der Bögen kommen die Birnstäbe (im Querschnitt zugespitzte Stäbe) und die Kehlen auf zu gunsten feiner Schattenwirkung. Nirgends offenbart sich das Gefühl der gotischen Meister für organische (funktionssymbolische) Bildung der Glieder sprechender und feiner als in diesen Profilen.

Was die Gotik zur Zeit Philipp Augusts wollte und konnte, ist nach allen Seiten am besten an der Kathedrale zu Chartres zu sehen (1195—1260). Der Charakter dieses Baus (Abb. 214) ist ganz besonders ritterlich, stolz, streng, kühn, obwohl das Äußere nicht ganz einheitlich ist. Neun Türme waren geplant, um die Kathedrale von Laon zu überbieten. Der ältere Frontturm (Abb. 210) ist in seiner Art ein Markstein der Entwicklung; er zieht die Summe der romanischen Versuche. (Ähnlich der von Vendôme.) Der Meister ist vielleicht jener Harmandus, der 1164 seinen Namen eingemeißelt hat. Die Westfront schließt sich an die von St. Denis an, ist aber nicht aus einem Guß; auch die Westportale sind vom älteren Bau (um 1150).

Der Chorplan (der sich an den von Paris anschließt, — wahrscheinlich auch in betreff der Apsidiolen), die Ausbildung der Doppelstrebebögen und der zugehörigen Pfeiler, die weiten Doppelfenster mit durchbrochener Steinplatte im oberen, übergroßen Rund, die kantonierten Pfeiler (mit abwechselnd runden oder achteckigen Schäften bezw. Diensten), die Profilierung der Bögen — das alles ist hier originell, primitiv, aber bahnbrechend. Die Kreuzportale von 1230 und 1240. Der Neue Glockenturm von Jean Texier (1507—29).

Auf die Höhe der französischen Frühgotik führen die Kathedralen von Bourges, Reims und Amiens.

Die erstgenannte (Abb. 215 u. 216) ist fünfschiffig, aber ohne Transsept, daher in ihrer Flucht einförmig. Im Chorplan hängt sie von der Pariser Kathedrale ab. Länge 125 m, Mittelschiffhöhe 37 m. Die Lage hat großartige Unterbauten erfordert, die aber bezeichnenderweise nicht als düstere Krypta, sondern als helle Unterschiffe gehalten sind. Die baugeschichtliche Bedeutung dieses Dombaus liegt vornehmlich in dem fünfschiffigen Aufbau; ohne Emporen, dafür die inneren Seitenschiffe von gewaltiger Höhe, die Wände reichlich durch Triforien belebt. Die Ausführung ist in den Oberteilen nachlässig. Eine Neuerung betrifft das Gewölbe im Chorumgang: um die Schlußsteine in die Mitte der Felder zu rücken, sind die Rippen in gewundener Linie geführt.

Die Kathedrale von Reims (1211—41 in den Hauptteilen erbaut, 1251—95 vollendet) reiht sich durch die gedrückten Verhältnisse der Seitenschiffe noch der älteren Generation an. In allem übrigen vertritt sie die beste Blütezeit des Stils. Auf die Längenwirkung (139 m innere Länge bei 38 m Scheitelhöhe) ist alles berechnet, selbst die Unterbrechung durch das weit vorgerückte Querschiff und vornehmlich die kurzen Travéen. „Der Blick verliert sich in diesen Tiefen, wo die Orgeltöne mysteriös verhallen.“ Der Chor ist überreich entwickelt. In allen Einzelheiten, namentlich den kantonierten Rundpfeilern, der Fenstergliederung, den Bekrönungen der Strebepfeiler (mit Baldachinen), ist der Bau mustergültig und unübertroffen an Eleganz. Nirgends und nimmer wieder stehen Kraft und Anmut so im rechten Gleichgewicht. Wie entzückend nur die Laubkränze, die in unverwelklicher Frische und festlicher Pracht den Bau an allen Teilen schmücken! Von dem edlen und lebendigen Bildwerk gar nicht zu reden. Allein die unfehlbare, endlose Wiederholung derselben Gliederformen beginnt ermüdend zu wirken. Die Fassade

(im 14. Jahrh. versetzt?) übertrifft in der effektvollen Anordnung und Ausbildung der seit Laon und Paris herkömmlichen Bestandteile alle Rivalen. Großartig, wie hinter den mächtigen Portalgiebeln der Hochbau aufsteigt, „wie ein brünstiges Gebet". Dadurch, daß sein Fuß verdeckt ist und der Giebel des Hauptportals in die Rose hineinragt, „wird die Illusion geweckt, als müsse er im nächsten Augenblick aufschweben". Die Türme sind leider durch einen Brand 1481 ihrer Helme beraubt. Bernhard von Soissons, Walther von Reims, Johann von Orbais, Jean Loup sind die Meister, deren eine Inschrift im Fußboden gedachte; später Robert von Coucy († 1311).

Ein anderes Baudenkmal von Reims, ein Meisterstück der Gotik aus ihrer allerbesten Zeit, ist 1807 ohne Not abgebrochen worden: die Nicasiuskirche des Hugo Libergier († 1263), begonnen 1229, vollendet von Robert von Coucy. Sie ist nur in Aufnahmen erhalten. (Danach ein modernes Modell, das Reliquiar des hl. Nicasius im Dom.) Mustergültig ist insonderheit die Westfassade mit dem Mittelschiffgiebel und der Aufbau der Türme.

Die Reimser Schule beherrscht den Osten (Troyes, Chalons, Toul, Metz, Straßburg). In der Champagne, in Troyes ist in der Folge das dekorative Stabwerk aufgekommen wie am Reimser Dom das Fenstermaßwerk.

In der Dombauhütte von Amiens überschreitet die französische Gotik ihren Gipfel, wendet sich zum einseitigen Vertikalismus und zum Manierismus. 1220—88 währt die Hauptbauzeit. Robert von Luzarches gilt als Schöpfer des Plans. Ihm folgt bis 1228 Thomas von Cormont, dann dessen Sohn Renault. Um 1250 war das Schiff vollendet. Der Chor ist nach einem Brand 1258 - 69 in den Oberteilen erneuert. 1288 war die Fassade fertig bis auf die Rose und die ärmlichen Türme, welche das 15. Jahrhundert hinzugefügt hat. Der Vierungsturm wurde 1527 vom Blitz zerstört und durch eine Spitze ersetzt. Die Portale mit ihrem Bildwerk werden noch den beiden Cormonts zugeschrieben. Die Kathedrale von Amiens wird an Ausdehnung nur von wenigen Bauwerken übertroffen. Sie bedeckt gegen 8000 □m, mißt 143 m in der Länge, 65 m Breite im Querschiff, 43 m bis zum Gewölbscheitel im Mittelschiff, wird also an Gewölbhöhe nur von den Bauten von Köln und Beauvais überboten. 40 m hoch sind die Vierungspfeiler. Unübertroffen ist sie an Lichtfülle, welche durch die Helligkeit des Steins noch gesteigert wird. Staunenswert ist die wohlberechnete Kühnheit des statischen Systems. Nirgends überflüssige Masse oder überschüssige Kraft! Das beruht auf der richtigen Anlage der Strebebögen, welche in Reims noch nicht ganz getroffen ist. So darf Frankreich diese Kathedrale sein und des Mittelalters Parthenon nennen. Wenn etwas fehlt, so ist es nur die charaktervolle Einfachheit und Kraft der Frühgotik, die Unmittelbarkeit und Einfalt der ersten Erfindungen.

Die Kathedrale von Amiens ist besonders durch ihren Chor, der auf Le Mans und Reims zurückweist, wie das Schiff auf Bourges, für die großen Kathedralen der folgenden Zeit vorbildlich geworden. Auch der picardische Stil der Steinmetzarbeit hat weithin Schule gemacht, namentlich in Köln. So die straffe Profilierung der Glieder, das zierliche Laubwerk, die manierierte Haltung und der konventionelle, lächelnde Gesichtsausdruck der Figuren. Das Pfeilermodell von Amiens mit absetzenden Kapitellkränzen ist das vollendetste der Gotik (Abb. 217).

Das Vertrauen auf die Formel führt zur Steigerung der konstruktiven Leistungen bis ins Ungemessene. Da, wo die Gotik einst ihre ersten Schritte that, erlebt sie nun auch ihre Krisis, in Beauvais (Abb. 218).

1225 hatte der Neubau der Kathedrale begonnen, 1272 ist der Chor fertig, 1284 stürzt das Gewölbe desselben ein. Auf 47 m wurde die Scheitelhöhe gesteigert, auf 51 m die Länge des Chors. Der Dachfirst des Chors würde die Türme der Pariser Kathedrale überragen. Zwar war die statische Berechnung (mittelst des Triangels) tadellos gewesen, geringes, von der Bauverwaltung dem Architekten geliefertes Material trug die Schuld an der Katastrophe. Nur durch Verdoppelung der Pfeiler konnte der Schaden wiederhergestellt werden. Aber am Extrem war man doch angekommen, wo der Steinbau seine Natur verleugnet und mit der Holz- oder Metallkonstruktion wetteifert. Alles ist dem Effekt des wunderkühnen, überschlanken Gewölbschiffs geopfert. Alle Steine sind gleichsam auf den Kopf gestellt. Die Joche sind nicht nur so eng als möglich aneinander gereiht, sondern sogar wieder geteilt, so daß sie die perspektivische Flucht beschleunigen, die Menge der aufsteigenden Kraftlinien vermehren. Die paar wagrechten Linien am Triforium verstärken nur den Eindruck von der Vorherrschaft der Vertikale. 1322 wurde der Chor abermals dem Gottesdienst übergeben. Im 16. Jahrhundert ist ein Querschiff angefügt worden.

Großartig ist auch der 1217—54 an ein romanisches Schiff angefügte Chorbau der Kathedrale von Le Mans, in der Anordnung an Bourges gemahnend, im statischen Aufbau dem Kölner Domchor ebenbürtig, interessant durch das Motiv der gegabelten Strebebögen, welche die Fensteranlage erleichtern. Der Chor der Stiftskirche von Saint-Quentin (1257 vollendet) ist vielleicht ein Werk Wilars' von Honnecourt, dessen Skizzenbuch uns erhalten ist.

In die Epoche Ludwigs IX. (1236—70) fällt der Gipfelpunkt der Gotik, die Wendung zum Niedergang. Viele Kirchenbauten sind mit dem Namen des heiligen

Abb. 217. Die Kathedrale von Amiens.

Königs verknüpft. Die königliche Freigebigkeit mußte den Nachlaß der allgemeinen Begeisterung decken. Die schöne, jetzt ruinierte Cisterzienserkirche von Royaumont ist von ihm gestiftet und unter seiner eigenhändigen Beteiligung erbaut. Ihm ist der reizende, für diese Epoche klassische Turm des Doms von Senlis zu verdanken. Desgleichen der Neubau des Schiffs von St. Denis (1231—81) und die Ausstattung der Kreuzfronten von Notre-Dame. Jean de Chelles verwendet an dem letzteren schon magere, trockene Formen (um 1257). Der Bau von St. Denis, der weithin Schule gemacht hat, stammt vielleicht von Eudes de Montreuil († 1289), dem Festungsbaumeister Ludwigs im Orient. Hier sind erstmals die Rückwände der Triforien durchbrochen; hier tritt zuerst der rautenförmige Pfeilerbündel auf.

In seinem Stadtpalast zu Paris hat Ludwig 1243—51 die berühmte Sainte-Chapelle erbauen lassen, zugleich als Hofkapelle und als Gehäus für das Kreuz und die Dornenkrone Christi. Darum ist es eine Doppelkapelle und ein Reliquienschrein im großen, ausgestattet mit aller Pracht, die sich denken ließ. Auf 15 Millionen Franken werden die Baukosten berechnet. Der Schrein selbst hat 2 Millionen gekostet. In der Unterkirche ist durch schmale Seitenschiffe eine malerische Beleuchtung erzielt, deren Dämmerschatten zu dem strengen, schlichten Charakter des Baus und seiner Bestimmung passen. Dagegen ist die einschiffige Oberkirche licht und luftig, ganz in Säulenbündel, Steingitter und Glaswände aufgelöst, deren Mosaik mit seinen Edelsteinfarben die Lichtfülle bricht. Farbe und Gold überziehen auch den Stein und heben die Glieder hervor. Ein feiner Lettnerbau hinter dem Altar diente zur Ausstellung der Reliquien. Außen umzieht eine Dachgalerie, von Wimpergen und Spitztürmchen unterbrochen, wie ein Kronendiadem den ganzen Bau, den auch eine reizende Treppe schmückt. Eine Doppelsakristei war angebaut. Den Typus der gotischen Doppelkapelle hat der Meister, Peter von Montreuil († 1266), nicht erst erfunden, aber so herrlich durchgebildet, daß sein Bau das Urbild für die Zukunft wurde. Er selbst hat ihn mehrmals wiederholen müssen. Auch an den großen Kathedralen aus Philipp Augusts Zeit stammen die schönen Kapellenanbauten meist aus dieser Zeit.

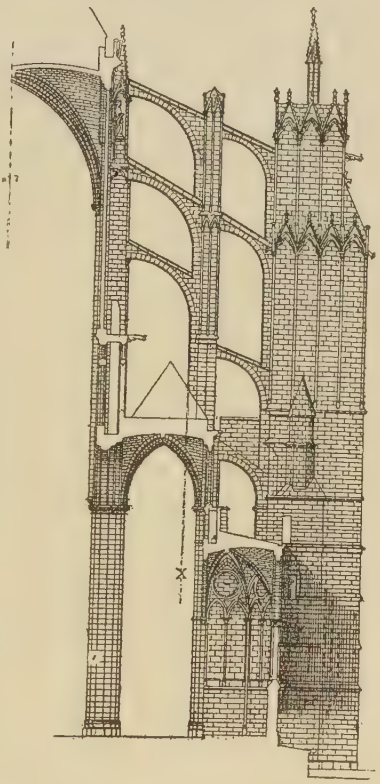


Abb. 218. Strebesystem der Kathedrale von Beauvais.

Was die französische Hochgotik weiter schafft, bleibt noch lange großartig und geschmackvoll, trotzdem die Eleganz eine raffinierte und manierierte, die Stilreinheit eine eintönige wird. Alle Formen werden untereinander ausgeglichen; die Rippen, Dienste, Stäbe, Bögen auf dieselbe Weise profiliert. Der Birnstab verdrängt überall den Rundstab, die Anklänge an die Säulenform, auch am Kapitell und Sockel, werden immer leiser. Die Bogenformen immer weicher, fließender, die Glieder immer zarter, ätherischer das Ganze. Eine weibliche, oft kokette Grazie will uns berücken, wo ehemals männliche Kraft und Klarheit geherrscht hat. Alle Massen an den Wänden wie den Pfeilern scheinen aufgelöst in feines Stabwerk. Überall werden die scheinbaren Härten der Frühgotik vollends beseitigt. Das Blattwerk wird kleinlicher und wieder konventionell.

Am deutlichsten ist die Entartung des Stils am Maßwerk. Auch hier die durchgehende Ausgleichung und Angleichung. Die Pfosten werden in der Weise der Fensterbögen profiliert, das Maßwerk übereinstimmend mit dem Stabwerk, nicht mehr aus Rundstäben, sondern aus kantigen Rippen, nicht mehr in organischer Einschachtelung

der inneren Kreisteile, sondern als einheitliches Gitterwerk. Sphärische Dreiecke und Vierecke verdrängen die Kreisformen, welche immer kleine Lücken gelassen hatten. Endlich triumphiert auch hier der Vertikalismus in dem sogen. Flammenmuster (Flamboyant) mit seinen weich aufzüngelnden Wellenlinien (um 1425).

St. Ouen in Rouen (gegründet 1339, das Langhaus aus dem 15. Jahrhundert, unter Leitung von Alexander von Berneval, die Fassade aus dem 16. und 19.) ist das Hauptwerk der Periode (Abb. 219). In Paris hat namentlich Karl V. (1364—80) an seinen großartigen Schloßbauten, aber auch an stattlichen Kirchenbauten diese Spätblüte gepflegt. Leider ist fast alles zerstört. Erhalten ist die Doppelkapelle von Vincennes, wahrscheinlich ein Werk Reymonds du Temple. Von Guy de Dammartin ist für den Herzog Jean von Berry die reizende Kapelle von Riom erbaut, mit Bildwerk in dem Stil von André Beauneveu. Es ist kaum mehr ein Stilunterschied zwischen den verschiedenen Provinzialschulen. Die Kathedrale von Evreux in ihrem hochherrlichen Chor (von 1275 ab), St. Urbain in Troyes, von Papst Urban IV. 1262 an der Stelle seines Geburtshauses gegründet, der Chor des großartigen Doms von Bordeaux, St. Nazaire zu Carcassonne — sie vertreten alle so ziemlich dieselbe Ausbildung der französischen Hochgotik. Und auch ausländische Bauhütten schließen sich an: die von Tournai (Chor der Kathedrale), Metz, Straßburg, Köln.

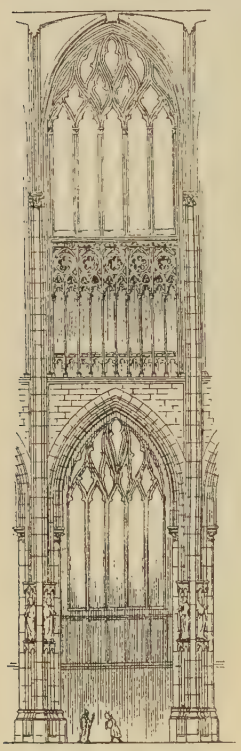


Abb 219. Jochsystem von St. Ouen zu Rouen.

An kleineren Aufgaben, Kapellen, Turmspitzen, Portalen, Galerien, an Einbauten, wie den Lettnern, Chorwänden, Altanen, ist diese verfeinerte Architektur an ihrem besten Platz.

Gleichzeitig mit dem Flamboyant-Stil kommt das Netzgewölbe auf, die Rippen verfallen einem dekorativen Spiel. Im Bildwerk zieht von den Niederlanden her ein ganz neuer Stil ein, die Wiedergabe der gemeinen Wirklichkeit.

Ein frühes Beispiel des entarteten Stils ist St. Germain-l'Auxerrois in Paris (Fassade und Vorhalle von Jean Geussel 1435—39). Ferner im großen St. Nicolas-du-Port bei Nancy, die fünfschiffige Hallenkirche St. Moritz in Lille, Notre-Dame-de-l'Epine bei Chalons, im Westen die große Fassade der Kathedrale zu Tours und die Kirche Notre-Dame-la-Riche daselbst, Ste. Trinité zu Vendôme, die Schloßkapelle von Amboise. Endlich die von Margarete von Österreich erbaute prächtige Begräbniskirche zu Brou. Die Heimat der Gotik selbst besitzt in Jean Texier (dem Meister des Neuen Glockenturms und der Chorschranken der Kathedrale von Chartres) und in den Chambiges tüchtige Steinmetzkünstler, welche mit den flandrischen und normännischen wetteifern. Von Martin Chambiges rühren die Kreuzfronten der Kathedrale von Sens (1489—1513) und die nördliche zu Beauvais her, während die südliche daselbst von dem Architekten Lalye entworfen ist. Ein unbefriedigendes Mischwerk, ein Bastard von Gotik und Renaissance ist (wie auch die vorerwähnte Kirche von Brou) St. Eustache in Paris. Ein bekanntes Wahrzeichen der Spätgotik ebenda ist der Turm von St. Jacques-la-Boucherie.

2. Die Gotik im übrigen Frankreich.

Die Normandie kommt im Jahr 1204 zu Frankreich. Damit kommt auch der französische Baustil zur Herrschaft. Vorher schon macht er sich vereinzelt und vermischt in Fécamp geltend. Die Denkmäler sind noch nicht recht erforscht.

Die Metropolitankirche in Rouen wird nach einem Brand wieder aufgebaut (1207—80), zunächst durch Meister Ingelrammus aus der Abtei Bec, im Stil von Sens und Chartres, doch mit Beibehaltung älterer Teile, wie des südlichen Frontturms. Daher manche Eigentümlichkeiten, die indessen zum Teil in der Normandie Schule machen, z. B. in Eu. Viereckige Pfeiler mit Frontdiensten tragen eine scheinbare (bodenlose) Emporengalerie. Ein Turm erhebt sich auf der Vierung. Die Fassadenanlage erinnert an englische.

Die Normandie besaß in der spätromanischen Zeit eine eigentümliche hochentwickelte Kirchenbauweise, von der die französische Urgotik ihre meisten Elemente ent-

lehnt hat. So behält die Architektur hier manche Landeseigentümlichkeiten bei: die hohen Türme an der Front und auf der Vierung, den geraden Chorschluß, den eckigen Schnitt des Ornaments und manche Einzelheiten der Verzierung, eine gewisse Magerkeit und Sprödigkeit des Stils. Lang erhält sich der Säulenpfeiler mit einfachem Knospenkapitell. Spät erst dringt das Maßwerk und das künstlerisch entwickelte Strebewerk ein. Für die Fenster ist wie in England der Lanzettbogen beliebt. Die runden Deckplatten und im Maßwerk die Parallelbögen sind wohl auf englische Vorbilder zurückzuführen. Solche englischen Einflüsse bekundet schon der frühgotische Chorbau von St. Etienne in Caen.

Die Kathedrale von Coutances, die gleichfalls mit Beibehaltung romanischer Mauern im Kern doch in einem Zug (von 1250 ab) aufgebaut ist, überbietet im Vertikalismus noch die französische Hochgotik. Stolz doch spröd ist die Fassade mit den beiden hohen Türmen, sie ist im Kern romanisch, insbesondere in den plumpen, störenden Flankentürmchen, die als Strebepfeiler gemeint sind. Im Innern soll die 58 m hochgewölbte Vierungslaterne eine magische Lichtwirkung erzeugen. Die Seitenkapellen stehen miteinander in Verbindung durch Maßwerkfenster, welche wundervolle Durchblicke gewähren müssen.

An dem neuen Aufschwung des Kirchenbaus in Frankreich zu Ende des 13. Jahrhunderts hat die Normandie den Löwenanteil. Davon zeugen zunächst die Kreuzportale an der Kathedrale von Rouen und der Turm von Saint-Pierre in Caen, der schönste in der Normandie, auch in der Bretagne öfter nachgeahmt. Im 14. Jahrhundert blüht hier der Flamboyant-Stil. Seine Glanzleistung ist St. Ouen in Rouen (1318 angef.) mit prachtvoller Krone auf der Vierung. Die Übereckstellung der westlichen Flankentürme wird dem 16. Jahrhundert angehören, die schmale Front soll dadurch wirkungsvoll eingerahmt und erweitert werden. Prachtwerke der Spätzeit sind die gotischen Türme der Kathedrale von Rouen, von Guillaume Pontifz (1462—96; der hohe, eiserne Vierungsturm ist modern). Die Kirche St. Vincent daselbst, von Guillaume Tuchet. St. Maclou ebendort, 1437 begonnen von Pierre Robin (mit einem Pfeiler auf der Mittelachse des Chors). Der Chor samt der Krypta des-gros-piliers an der Abteikirche auf Mont-Saint-Michel (Abb. 194).

In der Bretagne verbreitet sich die Gotik erst im 15. Jahrhundert. Vorher ist sie nur an einigen Klosterkirchen vertreten: in Beauport, in Dol, wo wir die frühgotische Schule von Bec wiederfinden. In der Spätzeit des Stils zeichnet sich die Bretagne durch glänzende Turmbauten, wie den sogen. Kreizker in Saint-Pol-de-Léon, und durch reiche Ausstattungsstücke, Lettner u. dergl. aus. Dieser Zeit gehört die Kathedrale von Quimper an.

In Burgund hatten sich gegen Ende der romanischen Periode ganz ähnliche Tendenzen geltend gemacht wie im Heimatland der Gotik, nur in Verbindung mit antikischem Dekor. Verschiedene Teile der Cluniazenserkirche von Vézelay bezeugen auch einen wachsenden Einfluß der französischen Gotik. Aus Burgund werden die Elemente des gotischen Systems, der Spitzbogen, die Rippenwölbung und der Strebepfeiler in alle Länder der lateinischen Christenheit hinausgetragen, der romanische Geschmack abgelöst durch die gotische Tendenz, auf Vereinfachung des Plans, schlanken Aufbau, sparsamen Schmuck, auf systematische Konstruktion. Pontigny, eines der Hauptklöster des Ordens, wird in seinem elementar-gotischen Bau weithin vorbildlich.

Die burgundische Kathedral-Gotik behält manches von dem einheimischen Romanismus, dem ja auch die nordfranzösische Frühgotik manches verdankt. Sie hat etwas Südliches, liebt kräftige, vorspringende Glieder und wahrt im Ornament ihren alten Ruhm der Bildhauerei. Sie wehrt sich gegen den Strebebogen, behält die monolithischen Ziersäulchen bei und verzichtet lange auf das Fenstermaßwerk. Beispiele

sind die Kathedralen von Langres (um 1150), Auxerre (1215—34), Dijon. Der Einfluß der burgundischen Schule reicht im 13. Jahrhundert bis nach Lyon und Nevers, wie die dortigen Dome zeigen. Ihr gehören auch diejenigen von Genf und Lausanne an. Überschlank ist Notre-Dame zu Semur-en-Auxois.

Ein Bruder des frühgotischen ist auch der sogen. Plantagenet-Stil in Anjou unter dem baulustigen König Heinrich II. von England, nur daß er andere Raumgedanken verfolgt: die einschiffige Saalkirche (Kathedrale von Angers, Abb. 220, 1150—60 eingewölbt), die Hallenkirche (Kathedrale von Poitiers, seit 1161) in Verbindung mit seinem eigentümlichen, von der Hängekuppel abgeleiteten Rippenkreuzgewölb. Das konstruktive Prinzip aber ist dasselbe wie in Isle de France: durchgeführter Gliederbau. Sowohl mit ihrem Gewölbsystem als mit ihren Raumgedanken hat sie da und dort Schule gemacht. Mit dem ersteren in England, mit beiden in Westfalen (Dome von Osnabrück, Münster und Minden), mit den letzteren in Südfrankreich, im Königreich Neapel (S. Chiara in Neapel, 1310 begonnen) und in Spanien. Den natürlichen Zusammenhang der Völker beiderseits der Pyrenäen hat das Königreich von Majorka auch politisch gefördert. Angevinischen Plan hat das kolossale Einschiff der Kathedrale von Bordeaux (13. Jahrh.), dazu einen rein französischen Kathedralchor. In üppiger Spätgotik, welche mit der vlämischen und spanischen verwandt scheint, sind die Türme Pey-Berland und Saint-Michel in Bordeaux aufgeputzt.

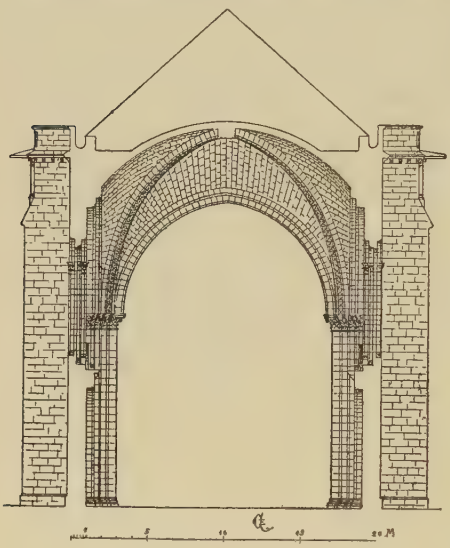


Abb. 220. Kathedrale von Angers. Querschnitt.

Im Süden der Loire ist die Gotik ein Fremdling. Später als in England oder Deutschland bürgert sie sich hier ein und erleidet dann tiefgehende Umwandlungen, ähnlich wie in Italien und Spanien. Die elementar-gotischen Cisterzienserbauten bleiben ohne Wirkung (Fontfroide, Silvacanne u. a.). Erst nach der blutigen Unterdrückung des Albigensertums zieht die Gotik ein im Gefolg der kirchlichen Reaktion und unter dem Schutz der französischen Waffen.

Die Abteikirche St. Nazaire in Carcassonne ist im Chor und Kreuz ein französischer Meisterbau des 14. Jahrhunderts, kühn und grandios, mit dreischiffigem Transsept ohne die Kapellenreihen, während der Chor auf eine einfache Kapelle reduziert ist; südliches Gepräge geben ihr die flachen Dächer. Der Chor der Kathedrale von Narbonne (1272—1332) wetteifert mit dem von Amiens. Die Kathedrale von Clermont (1248—1390), auf sechs oder sieben Türme angelegt, doch ernst wirkend durch den schwarzen Lavastein, hat zum Urheber Johannes de Campis. Ihm ist man auch die großartige Kathedrale von Limoges zuzuschreiben geneigt. Ihr Stil ist der hochgotische von Amiens. In prunkender Spätgotik sind die Kathedralen von Mende, Bazas, Rodez und Auch ausgeführt.

Die schon im 13. Jahrhundert begonnene Kathedrale von Béziers hat dagegen festungsmäßigen Charakter. Derartige Kirchenfestungen, Zwingburgen der Bischöfe, sind in den Albigensergegenden überall errichtet worden, z. B. in Comminges (St. Bertrand), in Toulouse (la Dalbade) und namentlich in Albi selbst.

Die Kathedrale dort, 1262 gegründet, doch zum guten Teil dem 14. Jahrhundert angehörig, ist ein massiger Backsteinbau in beherrschender Lage, mit Wehrplattformen, Zinnen und Verteidigungstürmen (Abb. 221). Der Turm an der Westseite als Donjon von 74 m Höhe gewaltig aufgemauert. Alle Strebepfeiler sind als Rundtürme behandelt. Das Innere ist ein-

schiffig, 18 m weit, eingefaßt von Kapellen, welche zwischen den Strebepfeilern liegen und Emporen tragen. Die Chorrundung ist umkränzt von sieben, gleichfalls in zwei Geschosse geteilten Kapellen, ähnlich wie der Chor der Kathedrale von Toulouse. Die Schrankenwände des Chorus, der nach altchristlicher Weise, wie in den spanischen Kathedralen, inmitten des Schiffs abgegrenzt ist, und die zierliche Vorhalle über der Eingangstreppe an der Südseite gehören der üppigsten Spätgotik an, wie sie nur in Spanien ihresgleichen hat. Ähnlich, wenn auch kleiner und schlichter, ist die Kathedrale von Perpignan, 1324 gegründet. Das Material ist Kiesel und Beton.

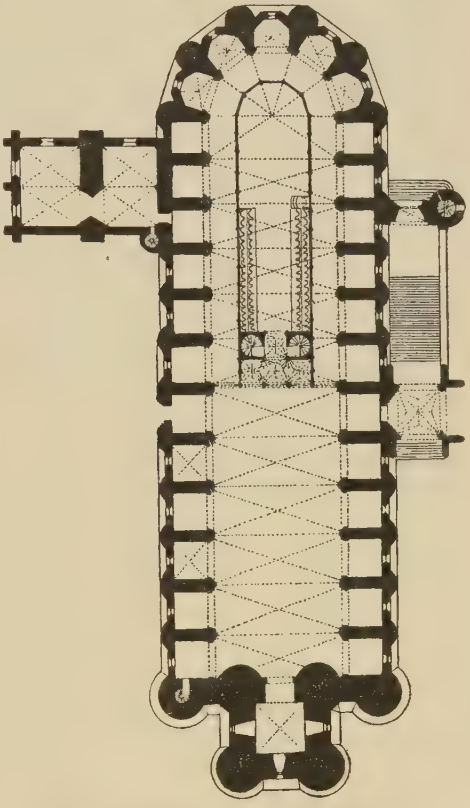


Abb. 221. Kathedrale von Albi. Grundriß.

Der Herd des Backsteinbaus ist Toulouse. Interessante Leistungen desselben sind die Türme an St. Saturnin (auf der Vierung des großen romanischen Münsters) und an der Jakobinerkirche in Toulouse.

Die letztere Kirche ist auch durch die zweischiffige Anlage bemerkenswert, die sie von der Kirche des Mutterklosters in Paris her hat. Der Turm ist ähnlich maurischen Minareten, achteckig aufgeführt, mit origineller Fensterüberdeckung.

Die französische Gotik hat selbst im Orient Boden gefaßt.

Der Chor mit Querschiff, den die Kreuzfahrer an die Rotunde überm heiligen Grab angebaut haben, erinnert an die Ruine von Heisterbach und ist vielleicht einer französischen Cisterzienserkirche nachgebildet. Die Fassade enthält antike Teile. Die übrigen Kreuzfahrerkirchen zu Jerusalem, namentlich St. Anna, sind viel einfacher, kreuzgewölbte Basiliken in provençalischen Formen. Nach dem Ausgang der Kreuzzüge nehmen Cypern und Rhodos allmählich die Reste der Christenkolonien Syriens auf. Cypern erfreut sich im 13. und 14. Jahrhundert unter den Lusignans einer Blütezeit. Seine Kirchen gleichen bis auf die Dachterrassen den französischen der Zeit. Die auf Rhodos stammen mehr aus dem 15. Jahrhundert.

3. Die Niederlande.

Die Niederlande haben in der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst wohl eine bedeutendere Rolle gespielt, als gewöhnlich anerkannt wird. Sie vermitteln in der Übergangszeit zwischen der rheinischen und der nordfranzösischen Baukunst, deren Verhältnis immerhin ein wechselseitiges ist. Sie schenken den deutschen Ostseeländern die Grundzüge der Backsteingotik. Sie entwickeln später den gotischen Barockstil, zunächst auf weltlichem, dann auch auf kirchlichem Gebiet.

Der großartige Dom von Tournay repräsentiert fast vollständig alle Entwicklungsstufen, vom normännisch-französischen Romanismus bis zur reifen Gotik. Den Übergang vertreten die Kreuzflügel und das Langhaus, das im Kern frühromanisch, im Anfang des 13. Jahrhunderts überarbeitet scheint. Von hier aus kommt das rheinische Dreikonchen-System mit Emporen in picardische Frühgotik (Noyon, Soissons, Cambrai).

Dem belgischen Übergangsstil sind derbe, schwere Formen eigentümlich, Rundpfeiler mit runder Basis und achteckigem, schmucklosem Kapitell, aus steilen Spitzbögen unter rundem Überfangbogen zusammengesetzte Fenstergruppen, der Chorumgang ohne

Kapellenkranz. Der altfränkische Vierungsturm bleibt hier lang in Geltung. Man begnügt sich auch mit einem Turm an der Westfront. Die Fassaden sind in einer Weise durchgebildet, welche an lombardische Denkmäler erinnert, mit runden Flankentürmchen. Die allgemeine Tendenz bleibt dem rheinischen Spätromanismus, der an der Maas eingebürgert ist, verwandter als der französischen Frühgotik. Wichtige Bauwerke: die Cisterzienserkirche von Villers, mit interessanten Fenster-Transennen, jetzt Ruine; die (nach der Stifterfamilie zubenannte) Pamele-Kirche in Oudenaerde, 1234 begonnen von Meister Arnulphus.

Die französische Gotik herrscht im Chor der Kathedrale von Brüssel (1226—80), im Schiff von St. Martin zu Ypern (1254—56), in der fünfschiffigen Liebfrauenkirche zu Brügge (1230—97), im Chor des Doms von Tournay (1242 beg.).

Eigentümlich niederländische Züge treten auch nach Aufnahme der französischen Hochgotik wieder hervor: ein Behagen an breiter Räumlichkeit und derben Massen, sowie andererseits an gefälligen und reichen Einzelheiten ohne sonderliche Rücksichtnahme auf das Ganze. Merkwürdigerweise findet die Hallenform hier wenig Anklang (fünfschiffige Heiligkreuzkirche in Lüttich, 15. Jahrh.), doch nimmt die Basilika hier einen entschieden hallenartigen Charakter an vermöge der breiten Verhältnisse. Fünfschiffige Anlagen sind beliebt. Der Dom von Antwerpen (1352 beg.) ist sogar nachträglich auf sieben Schiffe erweitert worden. Der Rundpfeiler, welcher die Durchsicht begünstigt, bleibt in Geltung; an der Vierung treten stärkere, aus vier Halbsäulen gebildete Pfeiler ein. Der Kapellenkranz oder doch die Polygonform der Kapellen wird gern vermieden. Zweiseitiger Schluß derselben, so daß eine Ecke auf die Mittelachse fällt, kommt schon früh vor (Stephanskirche zu Nymwegen). Wo der französische Umgang mit Polygonkapellen aufgenommen ist, wird die Anlage gern dadurch vereinfacht, daß die Kapelle mit dem vorliegenden Abschnitt des Umgangs unter ein gemeinsames Gewölbe gezogen wird. Das Vorbild ist wohl die Kathedrale von Soissons gewesen, danach die von Tournay. Nach Lübeck (Marienkirche) ist das Motiv wohl aus den Niederlanden gekommen. Früh erscheint das Flammen-Maßwerk und ebenso das Netzgewölb (oft mit Holzverschalung statt der Kappen, in Holland). Anstatt des Triforiums läuft in den holländischen Backsteinkirchen ein Laufgang mit Brüstung unter den Fenstern hin.

Im Äußeren erscheinen die meisten Kirchen schwerfällig, nüchtern, formlos, sei's wegen des Backsteinmaterials, sei's wegen der dünnen hochgotischen Formen, die zur Gliederung verwendet sind. Ihr Hauptschmuck sind die Türme, die im Wetteifer mit den Stadttürmen möglichst hoch hinaufgetrieben werden. 170 –180 m sollte der Glockenturm von St. Waudru zu Mons erreichen, das höchste jemals angestrebte Maß! Am Dom von Antwerpen ist wenigstens der eine Frontturm vollendet durch Dominik Waghemaker (1518). Seine Krone setzt sich mit pikanter Silhouette aus Galerien mit Fialen und Strebebögen zusammen. Der Baumeister der Fassade hieß Peter Apelmann von Boulogne (1406). Bei den Anlagen des 15. Jahrhunderts hat man sich gewöhnlich mit einem Stirnturm begnügt. Im Aufbau sind sie massig, unverjüngt, im Charakter des Backsteinbaus.

Hauptwerke sind außer den schon genannten: in Belgien die mächtigen Dome von Mecheln und Löwen, aus dem 13. Jahrhundert.

In Holland: der Dom zu Utrecht, im 13. Jahrhundert begonnen durch Johannes von Köln, ein echtes Werk der Kölner Schule; die Liebfrauenkirchen von Dortrecht und Breda; die Johanneskirche von Herzogenbusch.

Typisch für die niederländische Gotik ist die Kathedrale von Antwerpen mit ihren durchsichtsreichen Hallen, ihren feingegliederten, von Stabwerk überspannenen Innenwänden, ihren teils nackten, teils schmucküberladenen Außenmauern.

4. England.

Die französische Urgotik vermischt sich auf dem britischen Boden sehr früh mit dem reichen spätromanischen Stil. Die Cisterzienser führen um die Mitte des 12. Jahrhunderts den Spitzbogen ein für die Tragbögen (Kirchen von Kirkstall 1152—82, Buildwas, Byland; Malmesbury Benediktinerordens, berühmte Ruine der Abteikirche von Fountains, 1147 im Schiff begonnen, Chor frühenglisch (1204 beg.). Den Engländern ist der Spitzbogen zur Abwechslung auch für die Zierbögen willkommen. Die runde Templerkirche in London hat schon (1185) Rippenkreuzgewölbe über Spitzbögen und Säulenbündeln. Im Chor der Kathedrale von Norwich (von 1171—91) sind die runden Pfeiler schon umstellt mit freien, schlanken Säulchen.

Wie die Gotik von Franzosen eingeführt wurde, zeigt der eingehende Bericht des Gervasius vom Bau der Kathedrale von Canterbury (vgl. Abb. 226).

1174 ist der Chor abgebrannt. Wilhelm, der Dombaumeister von Sens, wird zum Neubau bestellt. Durch einen Sturz vom Gerüst verunglückt, kehrt er im fünften Jahr zurück in seine Heimat. Sein Nachfolger wird ein Engländer, Wilhelm. In zehn Jahren ist der Chorbau vollendet, der bis auf Einzelheiten hinaus dem von Sens nachgebildet erscheint, aber auch normännisch-englische Eigentümlichkeiten zeigt.

Der Chor der Kathedrale von Lincoln ist unter Bischof Hugo von Grenoble vor 1200 gebaut durch Gottfried von Noyers. Allein der französische Charakter des Baus, seine Ähnlichkeit mit St. Nicolas in Blois ist mindestens bestritten.

Unter einem aus der Normandie gebürtigen Bischof ist die Kathedrale von Salisbury, auf neugewähltem Platz begonnen 1220, und die Beteiligung von französischen Werkleuten ist ausdrücklich bezeugt. Nichtsdestoweniger ist der Bau schon in seinen ältesten Teilen (bis 1258), den östlichen, ein Muster des frühenglischen Stils. In demselben Sinne ist dann der Bau am Langhaus durchgeführt.

Dagegen ist der königliche Bau des Westminsters zu London (1245 bis gegen 1300) bis auf wenige Einzelheiten französisch nach dem Kathedralschema.

Die englische Frühgotik ändert nichts an der landesüblichen Raumgestaltung der Kirchen. Aber ihre Formensprache steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu der derben anglo-normännischen, die ihr vorangeht. Gemeinsam ist ihnen die verschwenderische Zierlust, der Abscheu vor dem Leeren. Und als Äußerungen eines und desselben Volkes erweisen sie sich auch darin, daß der Schmuck nicht aus der Konstruktion entwickelt, sondern ihr aufgeheftet ist (wie in der französischen Gotik das Laubwerk und das Bildwerk, aber auch nur diese). Der Engländer rechnet eben die Schönheit zum Luxus, während doch die wahre Aufgabe der Baukunst ist, das Schöne aus dem Nützlichen abzuleiten. Die englische Frühgotik giebt ein liebenswürdiges Bild des Volks in seiner ritterlichen Jugendzeit, bald ernst und kühn, bald wieder spielend und weichlich.

Als Beispiele des frühenglischen Übergangsstils wären etwa noch zu nennen: der Chor der Kathedrale von Winchester (1202 beg.), das Vorderschiff von St. Albans in der Überarbeitung vor 1235, der Chor der Kathedrale von Worcester um 1218. Den vollen frühenglischen Stil, wie an der Kathedrale von Salisbury, zeigt das Münster von Beverley, die Kathedrale von Wells, der Chor der Stiftskirche von Southwell und verschiedene Teile der Kathedralen von Rochester, Lincoln, Peterborough, Ely. Die Münsterkirchen des frühenglischen Stils sind langgestreckte Basiliken in der Form des griechischen Doppelkreuzes, mit überlangem, plattgeschlossenem Chor — ein doppelt harter Schluß in diesem Stil! — mit östlichen Abseiten an den Querschiffen, wo Nebenaltäre aufgerichtet werden, und einem Turm auf der Vierung. Das Mittelschiff verhältnismäßig niedrig und wenig überragend.

Am Äußeren ist die Gotik wenig aufgeprägt, langgedehnte Mauern, flache, hinter Zinnen verborgene Dächer, schwache, kaum verzierte Mauersporen ohne Fialen, und keine oder unscheinbare Strebebögen, enggereihte steilspitzige („lanzettförmige") Bogenstellungen, welche die Fenster einfassen. Die Türme sind vierschrötig (ohne Achteck), auf hohe Helme angelegt, doch zumeist mit Zinnenbrüstung und Fialen um eine Plattform abgeschlossen. An den Fronten steht manchmal ein Turmpaar, und zwar neben, nicht vor den Abseiten, so daß die Fassade fünf senkrechte Teile hat. Häufiger sind es bloße Wendelsteine oder turmartige Pfeiler zur Einfassung der Stirnmauer (nach alter Überlieferung in den keltischen Ländern). Oft ist die Stirnwand oder die Vorhalle wie die Schildmauer einer Burg so hoch hinaufgeführt, daß sie den Querschnitt des Basilikaschiffs völlig verdeckt, und wagrecht mit Zinnen abgeschlossen. Noch lebt das gewaltige und einzigartige Motiv der hohen Nischen vor den Schiffen (Lincoln, Abb. 222, Peterborough). Die senkrechte Gliederung durch Strebepfeiler ist in der Regel schwach, dagegen die wagrechte durch Blendarkaden stark entwickelt. Die Portale, an sich gefällig gebildet mit offenen Bögen, sind im Vergleich zum Ganzen und zu den in der hochgotischen Zeit darüber angebrachten Riesenfenstern zu klein, wie Schlupflöcher an einem Bienenstock. Was die englischen Kirchen fast überall vor den festländischen voraus haben, ist die würdige Lage inmitten eines grünen Friedhofs und altertümlich kirchlicher Nebengebäude.

Im Inneren ist das gotische System schon früh sehr reich entwickelt. Nirgends tote Flächen! Eine Fülle von senkrechten Linien, und doch herrschen die wagrechten Abteilungen. Die Rundpfeiler sind aufgelöst in durchsichtige Säulenbündel. Feine Streckſäulen, gern aus einem bunten Stein gehauen oder mit Metallringen gebunden, stehen frei um einen runden Schaft. Später sind sie doch mit ihm vereinigt, aber durch tiefe Höhlungen voneinander geschieden und durch ein vorgelegtes Leistchen zum Birnstab gespitzt. Manchmal sind ihrer verschiedene vereinigt, doch nur der Abwechslung zulieb, nicht dem organischen Ausdruck ihrer Funktion. Die gemeinsamen Basen und Deckplatten sind meist übereinstimmend gebildet, rundlich und mit wulstigen Profilen. Die Kapitellchen keck ausladend, mit glattem Hals oder von frei ausgeschafftem Blattwerk überschattet, das in zierlichen Schnörkeln, wie Haarlocken, überhängt. Die Verbindung der Pfeiler mit den Gewölben durch die Wanddienste ist durchweg preisgegeben; die Dienste stehen weiter oben auf Konsolen. Das mag eine Nachwirkung der Gewohnheit der Cisterzienser sein, ist aber für die englische Auffassung der Gotik dennoch sehr bezeichnend. Die Scheidbögen sind reich, aber rein dekorativ gegliedert mit Rundstäben. Über den Arkaden darf das Galeriegeschoß, das von den Engländern seinen Namen Triforium bekommen hat, nicht fehlen, wie denn auch die Oberfenster von Arkaturen mit freien Säulchen eingefaßt und die Wände unterhalb der Seitenschifffenster von solchen belebt sind. Auch beim Triforium ist der Zusammenhang mit dem ganzen System, die Einfügung in die Gewölbfelder Nebensache. Dagegen wird hier alle denkbare Verzierung aufgewendet, bunte Säulchen, mannigfaltige Bögen und Durchbrechungen. Manchmal ist die Galerie blind und die Arkatur verdoppelt und verflochten in Absicht auf die Illusion, als ob eine hintere Bogenstellung in perspektivischer Verschiebung durch eine vordere hindurch zu sehen wäre. Wie hier, so wirken auch sonst normännische Dekorationsmotive nach. Leere Flächen, Zwickel und Kehlen werden gern belebt durch kerbschnittmäßige Rosetten (sogen. Hundszahnornament), Blumenwerk, menschliche Köpfchen. Maßwerk kommt bis zum Bau von Westminster gar nicht vor, und dann zunächst nur an besonderen Prachtfenstern, in den Chorschlußwänden und in den Kapitelhäusern. Von den Fenstergruppen geht auf die geteilten

Fenster die Vorliebe für die Dreiteilung über. Da die Lanzettform für alle Bögen stehend ist, so setzt sich das Maßwerk aus lauter parallelen, konzentrischen Bögen zusammen, und die Verlängerung der Schenkel über die Spitze hinauf ergiebt von selbst Rautenmuster und Netzverflechtungen.

Am Gewölbe erscheinen früh die Scheitelrippen und zusammenhängenden Längsrippen. Das mag eine Erbschaft aus dem Übergangsstil der französischen Erbländer

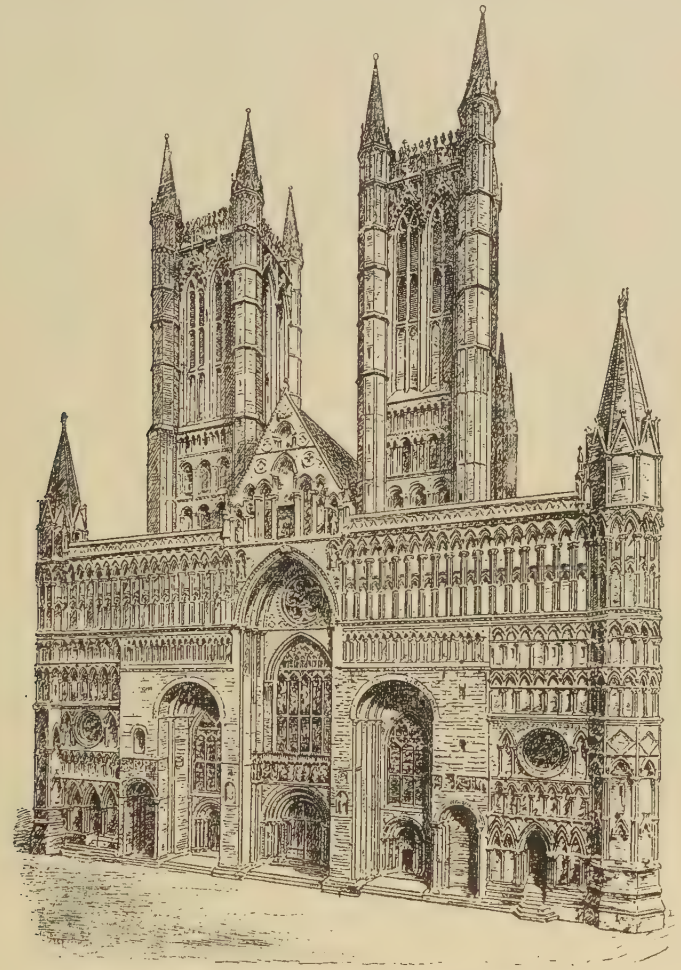


Abb. 222. Kathedrale von Lincoln. Westfront.

der Plantagenet sein. Wieder ein Beweis für die dekorative Auffassung der gotischen Elemente bei den Engländern.

In England ist auch das Sterngewölb erfunden. Anlaß dazu boten die beliebten Kapitelhäuser in Vieleckform mit und ohne Mittelstütze und mit Stichkappen für die Fenster. (Immerhin giebt auch schon Wilars von Honnecourt in seinem Skizzenbuch den Entwurf eines Sterngewölbes.) Solche Kapitelhäuser stehen bei den Kathedralen von Worcester (noch romanisch), Lincoln (mit weiten Strebebögen ringsum),

Salisbury (Abb. 223), York (mit Holzverschalung statt der Kappen), Westminster (bald nach 1250). Diese Rotunden haben zum Teil eine sehr beträchtliche Weite und noch größere Höhe. Sie sind an den Wänden reich geschmückt mit Arkaden, worin auch Sitze angebracht sind, mit Säulchen, Baldachinen und vielgliedrigen Fenstern und Prachtpforten, nicht zu vergessen die farbige Behandlung der Bauglieder, wovon sich auch in den Basiliken häufig Spuren finden.

Die Engländer — das ergiebt sich aus den geschilderten Werken allen — sind die ersten, welche die dekorative Seite der Gotik erfaßt und selbständig ausgebildet haben. Diese frühenglischen Bauten lassen aber auch, vornehmlich im Aufbau der Wände, ermessen, wie sehr die französische Frühgotik von der normännischen Architektur abhängig war. Und andererseits erscheinen sie den frühgotischen Bauten Belgiens eng verwandt.

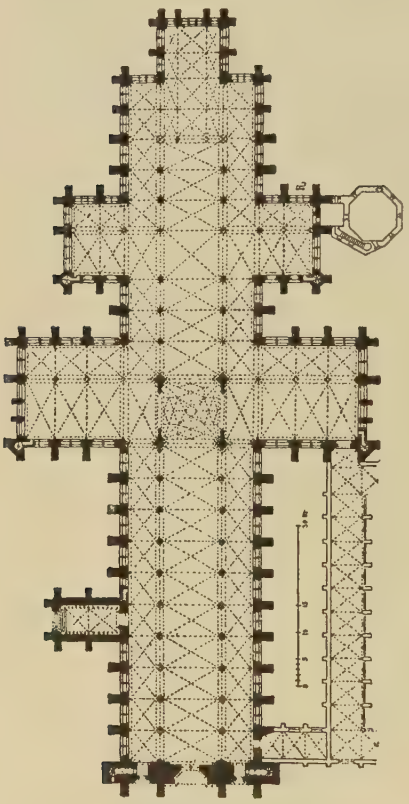


Abb. 223. Kathedrale von Salisbury. Grundriß.

Die Hochgotik des 14. Jahrhunderts wird von den Engländern der „Verzierte Stil“ genannt. Auch sie hat ein echt englisches Gepräge, wiewohl sie mit den Kunstleistungen der Normandie im Verkehr steht. Es ist das Festhalten am altenglischen Grundtypus der Kirche, was eine Umwandlung der aufgenommenen kontinentalen Formen bedingt. Auch hier ist es auf eine Ausgleichung, lebendige Gestaltung, weiche Übergänge abgesehen. Die Erscheinungen sind sehr mannigfaltig, oft sehr originell und geschmackvoll. Das ist die Bauweise des „lustigen Alt-England“, wie es Chaucer schildert.

Die Pfeiler werden jetzt durchweg als eine Masse aufgeführt. Die Kapitelle zeigen noch willkürlicheres, aber sehr pikantes Blattwerk. Die Bögen werden immer reicher und feiner gegliedert, die Dienste öfter bis auf die Kapitelle herabgeführt, die Triforien mit den Fenstern verschmolzen, alle Bögen stumpfer als früher und die Fenster mit Maßwerk gefüllt. Das Maßwerk ist nun den englischen Baumeistern besonders wichtig. Nach ihm benennt man die verschiedenen Stilwandlungen. Die Riesenfenster, welche in den englischen Kirchen die Ostwand und Westwand einnehmen, haben in der Welt nicht ihresgleichen. Sehr bald zeigt sich aber auch an diesem Punkte, daß den Engländern das Gefühl für organische Bildung gebricht. Sehr früh wird das Maßwerk zum dekorativen Spiel. Das ganze Stabwerk wird als durchbrochene Fläche behandelt, nicht mehr als ein System von ineinander geschachtelten Arkaden. Man füllt das Bogenfeld mittelst weichgeschwungener Linien, welche die Senkrechte durchfühlen lassen wie das Flamboyant. Das ist das sogen. fließende Maßwerk, der flowing style. So entsteht ein Netz von mandelförmigen Maschen. Durch stärkere Rippen liebt man auch gewisse Zeichnungen, Ovale, Blätter, Verzweigungen hervorzubringen.

Weiche, wellige Linien kommen auch in den Profilen überall zur Herrschaft an Gesimsen, Sockeln, Rippen und Bogenleibungen, im Blattwerk. Das scharfe Zahnornament wird verdrängt durch kugelige Blumen.

Am Gewölb vermehren und verzweigen sich die Rippen zu stern- und netzartigen Figuren. Das Kreuzgewölbsystem weicht einem Spitztonnengewölb mit Stichkappen, dessen Scheitelrippen reich mit Schlußsteinen verziert sind. Das Streben nach scheinbarem Reichtum bei bequemer Herstellung und klarer Übersichtlichkeit führt auch hier die Gotik über sich selbst hinaus. Alle Rippenstücke folgen einer und derselben Kurve. Die Gewölbanfänge sind trichterförmig und erinnern an Palmkronen oder Garben.

In der hochgotischen Periode wollen auch die Engländer ihre Turmspitzen haben. Diese sind verhältnismäßig sehr hoch und schlank, nie durchbrochen, doch mit Fensterlücken und Blendmaßwerk und mit Kantenbossen versehen. Sie sitzen unmittelbar, ohne Achteck, auf dem viereckigen Unterbau. So die Türme auf der Vierung der Kathedralen von Norwich, Chichester, Salisbury — letzterer der höchste und schönste Englands —, der Turm von St. Mary in Oxford, die drei Türme der Kathedrale von Lichfield. Vierungstürme will man auch wohl da errichten, wo die Pfeiler nicht darauf eingerichtet sind, und hilft sich in origineller Weise mit maßwerkartigen oder brückenartigen Bogenkonstruktionen zur Verstrebung der Pfeiler (Kathedralen von Wells, Salisbury, Canterbury). Daß die englischen Baumeister phantastische Effekte bei ihren Hilfskonstruktionen gern mitnehmen, zeigen auch die Bögen, welche in der jetzigen Kathedrale von Bristol, einer Hallenkirche, die Mittelpfeiler von der Außenwand her stützen. Zu den interessantesten Unternehmungen der gesamten Gotik zählt die Wiederaufrichtung des Mittelturms in der Kathedrale von Ely nach einem Einsturz 1322.

Ein Geistlicher des Stifts, der Sakristan Alan von Walsingham, übernahm die Leitung nach eigenem, überaus bedeutendem Plan. Er erweitert die Vierung zum Achteck, dessen größere Seiten in die Schiffe münden, während die kleineren Fensterwände bilden und Zugänge zu den Seitenschiffen der vier Arme geben. Auf dem Stichkappengewölb des Oktogons sitzt erst der eigentliche Turm, beide aus Holz in Nachahmung von Steinbau. Zwanzig Jahre hat das Werk in Anspruch genommen, davon vierzehn allein das Zimmerwerk des Scheingewölbes. So ist in der Mitte des dunklen, plumpen normännischen Schiffs (vgl. Abb. 172) ein großartiger, lichter Raum zur Auszeichnung der Chorstätte geschaffen, wie ihn bis dahin nur Siena und Florenz gekannt haben.

Glänzende Beispiele des verzierten Stils bieten die Kathedralen von Exeter (1280—1370), von Lichfield (1296—1420), von York (Schiff 1291—1338, Chor und Türme später), von Ely (vordere Chorjoche und Marienkapelle um 1350), von Wells.

Die Kathedrale von Exeter erinnert in den Höhenraumverhältnissen und der Pfeilerbildung einigermaßen an das Straßburger Münster, hat auch kräftiges Strebewerk, aber schon Fächergewölbe und eine bizarre Fassade ohne Türme, aber mit Vorhalle bis zu halber Höhe, wagrechtem Zinnenabschluß vor dem Mittelgiebel und Halbgiebeln vor den Seitenschiffen.

Die Kathedrale von Lichfield ist durch ihre drei behelmten Türme ausgezeichnet. Die Front ist reich, doch ohne konstruktive Klarheit und Kraft. Der Innenraum ist sehr lang und sehr niedrig, aber sehr belebt, auch vertikal gegliedert, das Maßwerk streng geometrisch.

Die Kathedrale von York ist für England, was der Kölner Dom für Deutschland. Mit ihren hohen, schlanken Schiffen und dem durchgeführten Vertikalismus ihres Aufbaus erscheint sie trotz den steilen Bögen und dem Netzgewölb mit Scheitelrippen den festländischen Domen ihrer Zeit verschwistert, großartig und würdig. Freilich fehlen auch die englischen Capricen nicht: Charakterköpfe unter den Gewölbdiensten, Bänder um die Verzweigungen der Rippen. Die Fassade ist die schönste Englands, mit ihrer senkrechten Gliederung ein Seitenstück zu der von Köln. Die Horizontale ist so sehr vernachlässigt, daß die Fenster nicht einmal durchgehende Geschosse bilden. Die Portale werden durch die Riesenfenster erdrückt. Den Türmen fehlt der Helm.

Der höchste Reichtum an Verzierungen ist verschwendet an den Chören und Marienkapellen von Ely und Wells. Da sind alle Stäbe eingekerbt, alle Bögen ausgezackt wie Posa-

mentier- und Spitzenwerk, so daß man an südländische Gotik erinnert wird. Winzige Zinnen ziehen sich an allen Gesimsen hin; die Zinne bleibt durch alle Zeit ein Lieblingsmotiv der gotischen Dekoration, auch in durchbrochener Form. Dazu kommt der Reiz einer teils natürlichen, teils künstlichen Buntheit.

Die Reaktion des nüchternen englischen Geschmacks gegen die Üppigkeit der internationalen Ziergotik ist der Perpendikular- oder Tudorstil. Er herrscht im 15. und 16. Jahrhunderts, ist nie ganz abgestorben und blüht heute wieder. Seine

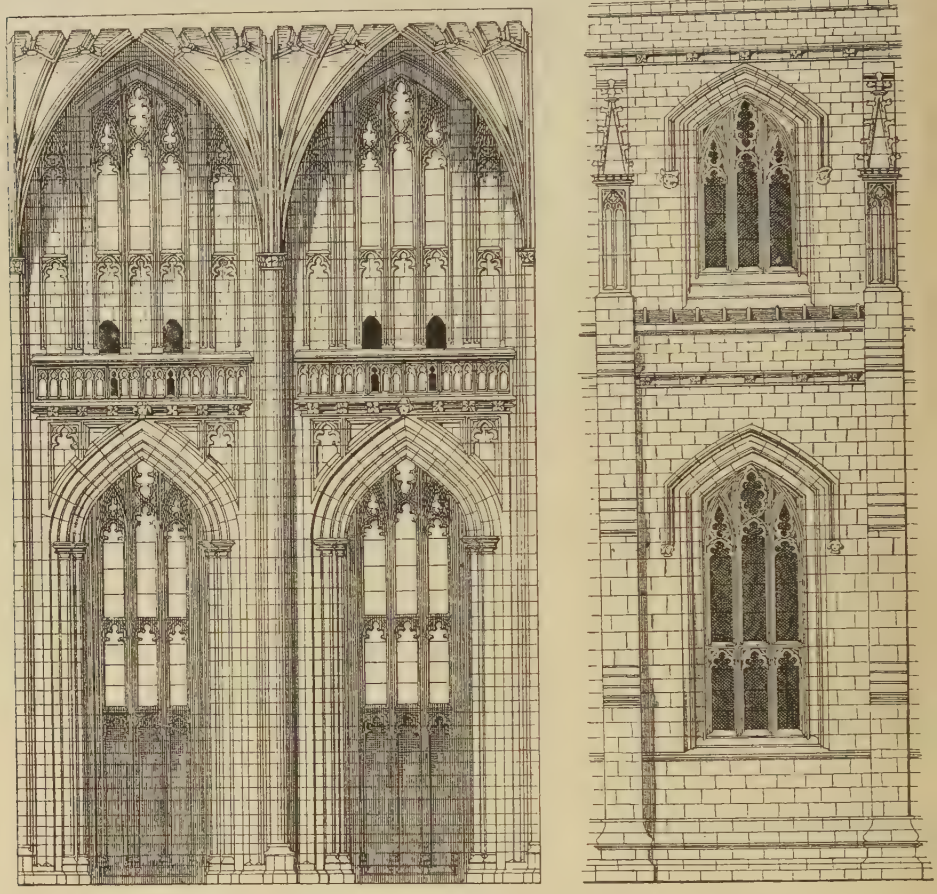


Abb. 224 und 225. System der Kathedrale von Winchester von innen und von außen.

Formen und Motive stammen zumeist aus dem Profanbau. Am Deckengebälk und Fenstermaßwerk ist er entstanden. Andererseits erscheint er recht eigentlich als Konsequenz der Raumgestaltung der normännisch-englischen Kirchen, als ein geradliniger Stil im Gegensatz zum Spitzbogenstil. Bei den Riesenfenstern mußte man die Pfosten durch Querstäbe oder Maßwerkbänder versteifen. Dann bekam man Wohlgefallen an dem rechtwinkligen Gitterwerk nach dem Übermaß des Flowing oder Flamboyant und opferte das Maßwerk dem Stabwerk. Zwischenpfosten sitzen auf den Scheiteln der Verbindungsbögen. Die letzteren werden zu Zwischenbögen, über denen sich die Pfosten fortsetzen. Diese senkrechten Stäbe stoßen aber nun in harter Weise auf den geschweiften Überdeckungsbogen. Man giebt auch diesem gerade Schenkel und einen

stumpfen Scheitelwinkel. Das ist der Tudorbogen. Seit 1360 etwa erscheinen die Elemente dieses Stils im Kirchenbau. Zusammengefaßt sind sie um 1390 an den Bauten Wilhelms von Wykeham. Architekt von Beruf und königlicher Schloßbaumeister, wird er durch königliche Gnade Bischof von Winchester († 1404). Er ist der Hauptbeförderer, wenn nicht der Begründer des englischen Universitätswesens. An den von ihm gestifteten Kollegien in Oxford und Winchester reift der neue Stil und liefert sein Meisterstück beim Umbau des Schiffs der Kathedrale von Winchester (Abb. 224. 225).

Von der alten normännischen Kirche ist das mächtige Mauerwerk beibehalten, nur die Galerie herausgenommen. So sind die Scheidbögen hochschlank geworden, durch den gedrückten Bogen werden sie noch luftiger. Den Pfeilern ist durch teilweise Verkleidung der Schein der

Abb. 226. Kathedrale von Canterbury.

höchsten Leichtigkeit gegeben. Feine Stäbe umrahmen die Scheidbögen. Das Geländer eines Laufgangs erinnert an die vormalige Emporengalerie. Die ganze Wandfläche darüber zwischen den Gewölbdiensten ist durch Blendstabwerk zu den Oberfenstern hinzugezogen. Ober- und Unterfenster sind ganz gleich gezeichnet, durch Blendmaßwerk ist vollkommene Einheitlichkeit im ganzen Raume durchgeführt, der nun geräumig, hell und luftig erscheint trotz der alten Anlage, doch freilich auch von der mittelalterlichen Mystik verlassen. Geblieben ist der horror vacui.

In ähnlichem Stil ist um dieselbe Zeit das Langhaus der Kathedrale von Canterbury neu aufgebaut worden (Abb. 226).

Wenn wir auch in Ely eine Nachahmung von Steingewölb in Holz fanden, so ist doch das Gegenteil viel häufiger. Die Zimmerkunst ist im schiffbauenden England zu allen Zeiten mit so viel Liebe, Geschick und Geschmack gepflegt worden, wie nirgends wieder. Sie kommt auch im Gotteshaus zu Ehren. Schon von Wilhelm von Sens wird gerühmt, daß er in Holz ebenso geschickt gewesen sei als in Stein. Das Sprengwerk (manchmal auch mit einem Hängewerk verbunden) des unverschalten Dachstuhls gestattet eine höchst reizvolle künstlerische Durchbildung und kann durch Schnitzerei, Färbung und Vergoldung auch der anspruchsvollsten Pracht dienstbar gemacht werden.

So geschah es im Palastbau, an Hallen und Kapellen, in Kapitelsälen und dann auch in Kirchen. Noch reicher läßt sich der verschalte Dachstuhl ausstatten mit Leistenwerk und Maßwerk. Man wählt für die Verschalung gern die Formen eines Steingewölbs, des Tonnengewölbs oder Palmengewölbs. Umgekehrt geht dann das Leistenwerk eines solchen Scheingewölbs von Holz wieder auf das Steingewölbe über. Was in der Schloßkapelle von Westminster und in den Kollegien Wilhelms von Wykeham in Holz ausgeführt war, finden wir in Stein nachgeahmt an der Kathedrale von Gloucester (Kreuzgang 1381—1412), in der Kapelle des Königs-Kollegiums zu Cambridge (1470—1530), in der Georgskapelle von Windsor (Chorwölbung 1508 von John Hylmar und William Vertue) und in der Kapelle Heinrichs VII. an Westminster (1502—20). Die verzierten Rippen des Chorgewölbs in der Kathedrale von Oxford ahmen genau ein Sprengwerk nach. Aus dem Sprengwerk stammt wohl auch die sogen. Tudorbogenform. Die hängenden Schlußsteine sind Hängesäulen nachgebildet. Auch die Gliederung der Wände erinnert an Vertäferung in Holz.

5. Deutschland.

In Deutschland findet die Gotik ihre zweite Heimat. Hier entwickelt sie sich weiter, nachdem der französische Mutterboden erschöpft ist. In Anknüpfung an romanische Baugedanken erzeugt sie hier zunächst mancherlei Versuchsformen von Bedeutung. Dann bringt sie das französische System vollends zur höchsten Reife, den Vertikalismus und die organische Gliederung der Stützen, das Maßwerk und den Turmbau. Was man bei uns gewöhnlich frühgotisch nennt — Bauten wie die Stiftskirche in Wimpfen —, ist in Wahrheit französische Hochgotik. Unsere Hochgotik, z. B. an der Straßburger Münsterfassade, entspricht einer französischen Stilperiode, die man neuerdings als „doktrinäre Spätgotik" bezeichnet. Unsere barocke Spätgotik ist, wie es scheint, zuerst importiert aus den Niederlanden.

Einen Abfall von der französischen Idee bedeutet die deutsche Neigung zu einfachen Chorplänen. (Als deutscher Chorgrundriß wird vorzugsweise derjenige bezeichnet, wo jedes Schiff in einen einfachen Chor ausläuft.) Ebenso die Hallenanlage, die sich auch auf den mit Umgang versehenen Chor erstreckt, und die Einziehung der Strebepfeiler in das Innere unter Verwendung der dadurch gewonnenen Räume als Kapellen. Endlich erlangt der Backsteinbau auf deutschem Boden sowohl im Küstengebiet vom Rhein bis zur Weichsel als auf der oberdeutschen Hochebene umfassende Bedeutung.

Wenn Frankreich an seinen Kathedralen die ritterliche Gotik ausgeprägt hat, so Deutschland zusammen mit den Niederlanden die bürgerliche der Pfarrkirche. Hier bahnt sich auch auf dem Gebiet des Kirchenbaus das Reformationszeitalter an, wie in Italien das der Renaissance. Es verschwindet das althergebrachte priesterliche Querschiff, schließlich gar der uralte Gegensatz von Priesterchor und Laienschiff. Wie die Gotik im Verlauf ihrer Entwicklung schließlich ihre Grundzüge preisgiebt, sieht man auch an den Kirchtürmen: da geht der Helm schließlich in die kuppelartige Form der Haube über. (Maria am Gestade, in Wien; Dom in Frankfurt, hier als eine Art von Pickelhaube doch wieder in eine Spitze endigend, nach dem Riß von 1470 ca.; Mariazell im Schwarzwald.) Gedrungene Schiffe dienen der Predigt.

Die Cisterzienser bringen zuerst den burgundischen Gewölbstil mit dem Spitzbogen für die tragenden Arkaden, dann das Kreuzrippengewölb mit verstecktem Strebewerk und bald mit durchlaufenden Jochen. So werden um 1175 Eberbach und Heiligenkreuz im gebundenen Grundriß auf Kreuzgewölbe angelegt. Um 1200 Arnsburg,

Ebrach, Riddagshausen im freien, frühgotischen Stil. Um 1250 geht die Cisterzienser-Gotik in der allgemeinen Frühgotik auf: Walkenried, Lilienfeld. In Marienstatt und später in Altenberg bei Köln ist die Kathedral-Gotik vom Orden adoptiert. In Haina auch schon die Hallenform. Im 14. Jahrhundert folgt der Hallenchor (Zwettl, Heiligenkreuz). In der norddeutschen Ebene, im Backsteinbau verbindet der Orden mit romanischem Plan spitzbogigen Gewölbebau (Loccum).

Außerhalb des Ordens entsteht (von dem rheinischen Übergangsstil, der eigentlich ein romanisches Barock ist, abgesehen) in verschiedenen Gegenden eine echte Übergangsbauweise mit konstruktiver Tendenz. So an den Gründungen Heinrichs des Löwen in Niedersachsen, ferner in Westfalen und im norddeutschen Gebiet des Ziegelbaus, hier unter Leitung der Cisterzienser. Außerdem vereinzelt auch in Mittel- und Oberdeutschland, in Basel, Bamberg, Naumburg. Was in der deutschen Baukunst zunächst Aufnahme findet von den Elementen der Gotik, ist neben dem Rippenkreuzgewölb der Spitzbogen, an Tragbögen und Gewölben, nach burgundischen Mustern.

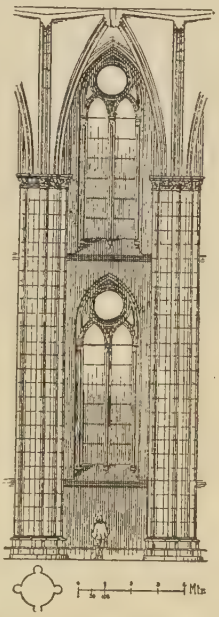


Abb. 227. Elisabethkirche in Marburg. Hochsystem.

Als die wahren Erben des strengen Baugeists der Cisterzienser treten wie auch in Italien die Bettelorden auf. Auch in Deutschland bestimmen für die erste Zeit die Franziskaner und Dominikaner den Typus der städtischen Pfarrkirche: langer, schlanker, polygon geschlossener Chor, davor eine Lettnerwand mit mehreren Altären und sehr lange, schlichtgehaltene Schiffe.

Seit Beginn des 13. Jahrhunderts finden sich da und dort vereinzelte unmittelbare Einflüsse französischer Dombauhütten, Wanderfrüchte deutscher Steinmetzen aus dem Laienstand. So am Zehneck von St. Gereon zu Köln (a. 1212—27). Der Chor des Magdeburger Doms (1208—34) ist im Plan französisch (etwa nach der Kathedrale von Soissons, das Schiff ist im 14. Jahrhundert aufgeführt auf älterer Grundlage). Das Münster zu Limburg a. d. Lahn dagegen ist im Aufbau französisch-gotisch in der Art von Noyon und Laon. Von der Kathedrale von Laon hat wohl der Dom zu Bamberg die Turmform entlehnt, vom letzteren wiederum der Dom zu Naumburg.

Ein frühes, wesentlich gotisches Werk ist die Liebfrauenkirche zu Trier (1227—43). Der Meister scheint seine Motive in Braisne und Reims geholt zu haben. Aus der Chorpartie jener Stiftskirche macht er, gleichsam durch Umklappen des Grundrisses, einen Zentralplan, der dem Motiv erst seine rechte Bedeutung giebt. Der Anlaß zur Wahl eines Zentralplans war wohl die Erinnerung an das vormals die Stelle einnehmende Baptisterium. Wir finden die Trierer Schule dann an mehreren Orten der weiteren Umgegend, in Offenbach am Glan, in Münstermaifeld. Wie eine Nachbildung der Trierer Liebfrauenkirche erscheint der Dom St. Elisabeth zu Kaschau in der ursprünglichen Anlage, an der vielleicht Wilars von Honnecourt beteiligt gewesen ist.

Die wichtigste Tochterhütte von Trier ist aber die zu Marburg an St. Elisabeth (1235—83, Abb. 227). Die Kirche folgt im Grundriß dem kölnischen Muster des Apsiden-Kleeblatts, im Aufriß dem westfälischen Hallentypus. Die kantonierten Rundpfeiler, die Form der Chöre mit zwei Fenstergeschossen, die rundbogigen Seitenportale, das Maßwerk weisen deutlich auf die Trierer Hütte, doch ist die Formgebung in Marburg vorgeschritten. Beachtenswert sind die Verhältnisse des Schiffs: Seitenschiffe halb so breit als das Hauptschiff, ganze Breite gleich der Scheitelhöhe. Die Fassade ist mit ihrem schlichten Vertikalismus ein Urbild für die deutsche Gotik geworden. Die Hallenform verbreitet sich im Umkreis von Marburg: Cisterzienserkirche zu Haina (ob älter als St. Elisabeth in Marburg?), Stadtkirche in Friedberg. Durch den Deutschorden wird sie unmittelbar übertragen nach Mühlhausen in Thüringen (Marienkirche, St. Blasiuskirche) im 14. Jahrhundert.

Auch die Prämonstratenser haben früh die Gotik eingeführt. Die Kathedrale von Laon hat, wie es scheint, bei ihnen in der allgemeinen Anlage vorbildlich gewirkt. Sie bevorzugen den geraden Chorschluß und stattliche Turmanlagen, sei's auf der Vierung, sei's an den Stirnen oder Enden der Seitenschiffe. Um 1230 ist die Abteikirche von Allerheiligen im Schwarzwald frühgotisch erbaut (im 15. Jahrhundert zur Hallenkirche umgebaut).

Die Ritterstiftskirche zu Wimpfen ist 1269 einem Neubau unterzogen worden (bis auf das Westwerk), und zwar, wie der Chronist bemerkt, in „französischer Technik" (opere francigeno), durch einen Meister, der erst kürzlich aus Paris gekommen war. Er verrät die Schule der Hütte von St. Denis. Ein Franzose wird der maistre Humbret gewesen sein, der sich am Nikolausportal des Münsters von Kolmar verewigt hat. Von ihm rührt wohl das Langhaus, vielleicht auch die frühgotischen Teile der Münster von Schlettstadt und Altbreisach. Es macht einen Unterschied, ob der gotische Baumeister gotisch geschulte Werkleute mitbrachte, wie zu Wimpfen, oder nicht, wie am Regensburger Dom.

Das Münster zu Straßburg zeigt im Querschiff neben älteren deutsch-romanischen Bestandteilen eine Übergangsgotik in der Art des Refektoriums von Saint-Martin-des-Champs. Die Verzierung der Strebepfeiler an der Südfront scheint vom Dom von Chartres kopiert. Dieselbe Schule verrät sich an der Peter-Paulskirche in Neuweiler (Portale).

Das Langhaus ist 1275 eingewölbt (erneuert in den Oberteilen nach dem Brand von 1298). Der Meister ist unbekannt, denn Heinrich Wehelin und Konrad Oleiman sind als Baupfleger zu betrachten. Der Anschluß an die älteren Ostteile hat ein niedriges Verhältnis des Mittelschiffs bedingt. Es zeigt den Stil des Schiffs von St. Denis: Bündelpfeiler von rautenförmigem Kern, mit 16 Diensten, birnförmige Bogenprofile, die Triforien, welche ehemals eine Brüstung hatten, sind mit den Oberfenstern verbunden, übrigens ohne Durchbrechung der Rückwände. An den Oberfenstern ist der Mittelpfosten verdoppelt. Eine Arkadengalerie entspricht auch am Äußeren dem Triforium. Eine Arkatur läuft unten an der Innenwand der Seitenschiffe. Man kann übrigens an den Oberteilen eine verschiedene Behandlung erkennen.

Das Westwerk ist 1276 begonnen, wahrscheinlich nach dem Entwurf des großen Erwin, der bis zu seinem Tod (1318) die Ausführung leitet. (Alte Risse sind vorhanden.) Ihm folgt bis 1339 sein Sohn Johann. Ein Nachkomme Erwins ist wohl auch noch Gerlach, der 1341 –71 die Türme bis zum Oktogon ausgeführt hat. Vorbild der Fassade ist diejenige von Notre-Dame in Paris, übrigens im Sinn des ausgesprochenen Vertikalismus umgeändert. Das Motiv des metallartigen Gitterstabwerks kann von Saint-Urbain in Troyes entnommen sein. Auch die Wimpergen sind ganz durchbrochen, die Flächen mit Blendmaßwerk belebt. 1365 war man an der Plattform angekommen. Demnach scheint Gerlach der Urheber des unglückseligen Oberstockwerks zwischen den Türmen. 1399 kommt aus der Ulmer Hütte der bedeutende Ulrich von Ensingen und ist bis 1419 Obermeister. Er ist der Urheber des kühnen Oktogons vom Nordturm. Johann Hültz von Köln (1419 –49) hat den Helm aufgesetzt, dessen acht Rippen mit je sieben Schnecken oder Treppenspindeln (Wendelsteine nach altem Sprachgebrauch) besetzt sind. Den Schnecken, auch den großen neben dem Oktogon, fehlen noch die Spitzen. Aber auch so würde das überkünstelte Motiv nicht befriedigen. Der Turm oder der Plattform ist ein Schaustück für sich.

Die Dekoration des Nordportals stammt im Architektonischen von Jakob von Landshut 1495. Von einem Sohne Erwins ist die Kirche zu Niederhaslach vollendet (bis 1330). Ein edler frühgotischer Bau ist das Münster zu Weißenburg.

Das Freiburger Münster (ursprünglich Stiftskirche) ist im Querschiff samt der Vierungskuppel und den Chortürmen spätromanisch. Am Langhaus zeigen die zwei ersten Joche von Osten noch eine befangene Gotik. Das Weitere scheint vom Schiffbau des Straßburger Münsters abhängig. Die Pfeilerstellungen und die Abseiten sind verhältnismäßig weit, nach deutschem Raumsinn angelegt. Das Triforium fehlt, durch Schuld des ersten Meisters. Dafür läuft ein solches in den Seitenschiffen unter den Fenstern hin. Der Westturm (angeblich 1247 gegründet unter König Heinrich Raspe) kann Erwins Erfindung sein. In der Ausführung gehört er jedenfalls mit dem Oberteil dem 14. Jahrhundert an. Es ist, soviel man weiß, der erste Turm mit Auflösung des Steinhelms in Stab- und Maßwerk, und zugleich der schönste. Ein massiver, kurzer Unterbau, vor die Front herausgerückt, darüber ein hochschlanker, luftiger Oberbau, bestehend aus einem einzigen hohlen Achteck und ebensolchem Helm, dessen Seiten leicht geschwellt sind. Vom Chor ist eine Grundsteinlegung 1354 überliefert. 1471 aber wird wieder vom Anfang des neuen Chorbaus gesprochen. Die Weihe erfolgt 1513. So ist es doch zweifelhaft, ob der eigentümliche Chorplan von Johannes von Gmünd stammt, der 1359 als Meister

des neuen Chors dauernd angestellt wird. Die Parlersche Polygonverschiebung ist hier am Kapellenkranz in zwiefacher Hinsicht durchgeführt. Im Aufbau ist sogar an den Fenstern der Scheitel aus der Achse verschoben.

In Schwaben sind unter dem Bann der Straßburger oder Freiburger Hütte erbaut die Marienkirche in Reutlingen (1247–1343) mit schöner Einturmfront und die Cisterzienserkirche zu Salem (1297). Diese letztere merkwürdig durch eine Verstärkung der Schiffpfeiler, die das Strebewerk ersetzen muß.

Am Dom zu Metz läßt sich durch Jahrhunderte die Entwicklung der ostfranzösischen Gotik verfolgen. Die ältesten Teile erinnern an Trier und Toul. Die folgenden an Reims und Troyes.

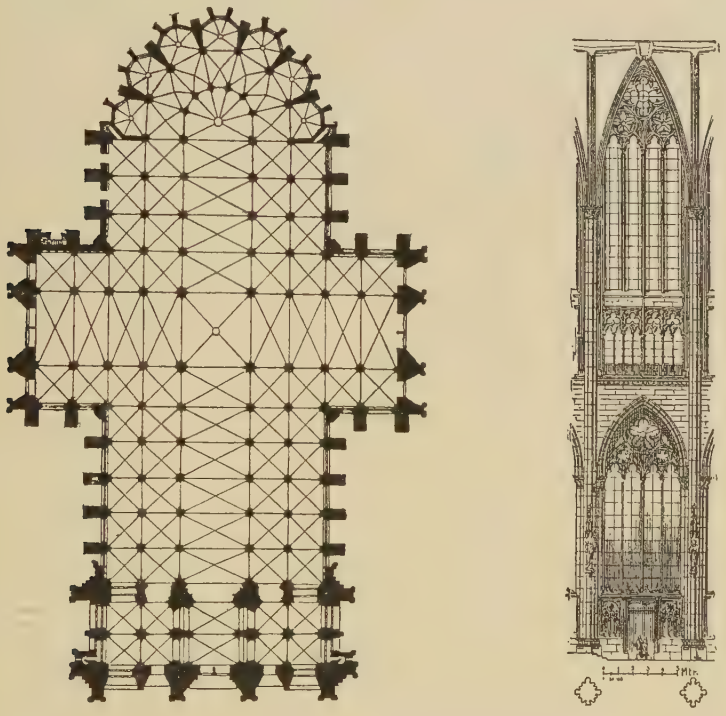


Abb. 228 und 229. Dom zu Köln. Grundriß und Jochsystem.

Der Westteil ist als sechseckige Stiftskirche begonnen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Das übrige, um die Mitte desselben, als Domkirche. Das Planjystem des Doms schloß sich an dasjenige der Stiftskirche an, welche umgebaut und zum Langschiff gezogen wurde. Das Mittelschiff übertrifft an Höhe und an Weite sogar dasjenige des Kölner Doms. Die Ausführung des Schiffs fällt größtenteils ins 14. Jahrhundert und bewegt sich in rein französischen, aber outrierten Formen. Hauptmeister ist Pierre Perrat (1385–1400). Das Querschiff und der Chor, der über 12 Stufen erhöht und von einem Umgang begleitet ist, gehören gar erst dem 15. und 16. Jahrhundert an, sind aber im Stil den älteren Teilen in ungewöhnlichem Grad angepaßt. So ist denn der Gesamteindruck auch wirklich ebenso harmonisch als grandios. Alle Massen sind in aufstrebendes Stabwerk aufgelöst, vornehmlich an den Kreuzfronten mit ihren kolossalen Fenstern. Die Triforien sind von einem Rundbogenfries begleitet; in den Kreuzarmen sind sie selbst verdoppelt. In den Arkaturen haben diese jüngeren Teile schon den Flachbogen, in den Gewölben Netz- und Sternformen. Nur in Bezug auf Türme ist die Metzer Kathedrale zu kurz gekommen. Der Turm la Mutte war 1381 vollendet, wurde von Pierre Perrat überarbeitet, endlich von Hannes von Rancoval 1480 mit dem Helm von Stein bedeckt.

Über Straßburg oder aus derselben französischen Hütte wie dorthin scheint die Gotik nach Regensburg gekommen zu sein.

Der Dombau daselbst ist begonnen um 1275 durch einen Meister Ludwig († 1319). Dem ursprünglichen Plan werden Chor und Schiff noch folgen. Die Formen der Ausführung sind zum größten Teil kaum mehr frühgotisch zu nennen. Der Chor folgt dem sogen. deutschen Planschema, vielleicht nach dem Vorbild von St. Urban in Troyes: jedem Schiff entspricht ein polygon geschlossener Chor. Im Aufbau sind am Hauptchor gewisse Scheinkonstruktionen angewandt, um für das Auge den fehlenden Umgang innen und das Strebesystem außen zu ersetzen. Die Fenster sind in zwei Reihen angebracht und die unteren in Blendnischen gelegt. Die Strebepfeiler sind wie bogentragende behandelt und zu diesem Behuf durchbrochen. Das Querschiff ist nur noch rudimentär entwickelt. Das Schiff hat breitere Verhältnisse, als in der französischen Gotik üblich. An der Fassade ist vom 14. bis tief ins 16. Jahrhundert gebaut worden. Die beiden Türme hat erst das 19. vollendet. Das Hauptportal mit der dreieckigen Vorhalle stammt aus der Zeit des Dombaumeisters Liebhart Mynner, um 1390. Zwei Aufrisse zur Fassade, ein eintürmiger und ein zweitürmiger, beide aus dem 15. Jahrhundert, sind wohl rein akademische Arbeiten. In der spätgotischen Zeit haben namentlich die Roritzer dem Dombau ihr Gepräge mitgeteilt. Sowohl die jüngeren als die älteren Teile der Fassade zeigen ähnliche Motive wie die Frauenkirche in Nürnberg.

Eine Tochter des Regensburger Doms aus dem 14. Jahrhundert ist die Stiftskirche zu Nabburg.

Der Kölner Dom könnte nicht regelmäßiger sein als er ist, und doch soll der Plan nicht auf einen Wurf entstanden sein (Abb. 228. 229).

Der erste Meister, Gerhard (nicht identisch mit dem Steinmetzen Gerhard von Rile), hatte nur einen Chor zu bauen (1248). Erst später soll den Bauherrn der Entschluß gereift sein, ein dreischiffiges Transsept und ein fünfschiffiges Langhaus zu errichten, während die französische Kathedrale, die zum Chor das Vorbild gegeben hat, die von Amiens, sich mit dreischiffigem Langhaus begnügen mußte. Als der Urheber dieses großartigen Plans gilt Johannes, Sohn und Nachfolger (1301–39) des Dombaumeisters Arnold (1279). 1322 ist der Chor geweiht worden. Es folgen die Meister Rutger (1331) und Michael (1387?). Der Riß zur Fassade, der 1842–80 ausgeführt worden ist, stammt gleichfalls aus dem 14. Jahrhundert. 1447 war ein Drittel des Südturms fertig. 1516 blieb der Bau stecken. Für den Chorplan scheint auch das Muster von Beauvais benützt. Die Gliederformen entsprechen etwa dem Stil Renaults in Amiens. Weiterhin herrscht die Hochgotik. Es ist aber im ganzen Bauwerk fast zu viel Übereinstimmung, eine Unfehlbarkeit, die langweilig werden kann. Der Kölner Dom ist die hohe Schule des reifen gotischen Stils. Klar wie der Grundplan sind auch die Verhältnisse des Querschnitts. Das Hauptschiff ist dreimal so hoch (45 m) als breit, $2^1/_2$mal so hoch als die Seitenschiffe. Das Maß von 50 römischen Fuß liegt allem zu Grunde. Die schon im Schematismus des Plans gegebene enge Pfeilerstellung begünstigt wesentlich den Eindruck schlanker Höhe. Gliederung und Verzierung sind unübertroffen, so organisch als reich; bewunderungswürdig insbesondere die Durchbildung des Strebewerks und des Fenstermaßwerks. Glänzende Kreuzfassaden mit Portalen und Fenstern und voller Wirkung des Strebewerks. Die Westfront ist ohne Horizontalteilung, ganz aus den konstruktiven Motiven entwickelt, so daß das eine Schema des von Streben eingerahmten, von einem Giebel überdeckten Spitzbogenfensters eintönig wiederkehrt in verschiedenen Dimensionen. Die Anordnung der drei Portale ist mißlungen. Sonst ist der ganze Bau von einem Formgesetz wie von einem Naturgesetz bedingt. Über der Vierung war, wie in Amiens, ein Turmaufsatz beabsichtigt.

Die Kölner Schule ist schon im 13. Jahrhundert weithin berühmt. Sie ist beteiligt am Dombau zu Utrecht (1254), in Kempen, an der Cisterzienserkirche zu Altenberg (1255), an der Stiftskirche von Xanten (1263), deren Chorkapellen das Motiv von Braisne und Trier wiederholen. Im 14. Jahrhundert blüht die Kölner Gotik in Braunschweig (St. Ägidien 1278) auf, in Thüringen, sogar in Böhmen und Mähren. Ja sie entsendet Zöglinge nach Mailand und nach Burgos.

In Mitteldeutschland kreuzen sich die Einwirkungen von Köln und von Straßburg im 14. Jahrhundert, z. B. in Oppenheim (Schiff der Katharinenkirche [1262–1317] mit den prächtigen Maßwerkfenstern) und in Nürnberg (Fassade der Lorenzkirche 1270–84).

Die Dombauhütten von Minden, von Naumburg und von Halberstadt (1239–1492) sind wohl als selbständige Schulen aufzufassen. Der erstere Bau ist durch die Hallenform, die kuppelartigen Rippengewölbe und das glänzende, obschon unorganische Maßwerk der großen Fenster ausgezeichnet. Der letztere durch seine

schlanke Gestalt. Die reife Gotik ist hier 1252 eingezogen. Von dieser Hütte wird diejenige des Doms von Meißen (1270) abstammen.

In Norddeutschland folgen auf die Bauten der Cisterzienser (Hude, Chorin, 1272 begonnen, jetzt Ruine, Doberan) diejenigen der Bettelmönche (Klosterkirche in Berlin 1290), dann die städtischen Pfarrkirchen. In den Hansestädten erwächst eine Backstein-Gotik von hochmonumentalem Charakter. Das Hauptwerk ist in Lübeck die Marienkirche (1276), eine riesige Basilika im Kathedralstil mit Strebebögen, eine der bedeutendsten Raumschöpfungen des Mittelalters.

Der unbekannte Meister muß niederländische Bauwerke gekannt haben.. Er weiß die Aufgabe so zu vereinfachen, wie sie seinem Material entspricht. Die Chorkapellen sind, vielleicht nach dem Muster des Doms von Tournay, mit dem vorliegenden Feld des Umgangs unter ein Gewölb zusammengezogen. Über den Arkaden ist durch Absatz der Mauer ein innerer Umgang mit Brüstung gewonnen. Die Kreuzarme sind durch die fortlaufenden Arkaden des Mittelschiffs verschleiert, die Räume zwischen den Strebepfeilern ins Innere gezogen als Kapellen, die den Familien als Erbbegräbnisse dienten. Das Fenstermaßwerk besteht aus einfachen Verbindungsbögen über den Pfosten. Bis hinaus auf diese Eigentümlichkeiten hat der Bau in den Ostseestädten Schule gemacht. Großartig und nüchtern zugleich ist er ein echtes Denkmal des seemännischen und kaufmännischen Sinnes der Bevölkerung, mit seinem Frontturmpaar ein Wahrzeichen über Land und Meer.

Die anstoßende sogen. Briefkapelle mit ihren Fächergewölben auf zwei schlanken Granitsäulen gilt als frühstes Beispiel dieser Wölbungsart auf dem Festland.

An dem Umschwung der mittelalterlichen Kunst zum Neuzeitlichen hin hat kein Fürst so viel mitgewirkt als Kaiser Karl IV. (1347—78).

Romantiker in seinen Liebhabereien, ist er in den Staatsgeschäften ein Moderner. In Frankreich gebildet, in Italien bewandert, sucht er seinem Hof die künstlerischen Früchte beider Länder zuzuwenden. Prag wird durch ihn ein anderes Paris. Die beiden Pole des künstlerischen Fortschritts in Frankreich waren damals der Nordosten mit Flandern und der Süden um Avignon. Zu beiden hat Karl durch Herkunft und Erziehung besondere Beziehungen. Es war Überlieferung seines Hauses, sich mit französischer Kunst zu umgeben. König Johann soll für sein Schloß auf dem Hradschin zu Prag den Louvre als Vorbild gewählt haben. Er hat den Dombaumeister Matthias aus Avignon berufen, wie schon früher der Bischof von Raudnitz einen Brückeningenieur Wilhelm, von dem auch ein Kirchenbau, die Augustinerstiftskirche, daselbst erhalten ist. Und Karls Lehrer war der nachmalige Papst Clemens VI., zuvor Kanzler der Sorbonne und des französischen Königs, Bischof von Arras und Erzbischof von Rouen. Durch ihn wird eben jener Matthias von Arras nach Avignon gekommen sein. Er ist Bauherr von La Chaise de Dieu bei Avignon und von Saint-Ouen in Rouen. In Avignon ist Karl mit Petrarca bekannt geworden. Als burgundischer König ist er in Arles gekrönt.

Bei solchen Beziehungen sind alle künstlerischen Berührungen zwischen der deutsch-böhmischen Schule und der nord- und südfranzösischen und niederländischen Kunst beachtenswert. Die Schritte, die der Kirchenbau in den verschiedenen Ländern in der Richtung auf moderne Ziele hin thut, sind aber doch vielleicht mehrmals selbständig gefunden worden.

Karls Bauluft kam nicht nur den Hauptstädten seiner Erbländer zu gut: Prag, Tangermünde in der Mark, Breslau, Zittau, sondern auch den Kaiserstädten im Reich: Aachen und Ingelheim, wo er die Baudenkmäler Karls d. Gr. in Fürsorge nimmt, Frankfurt, der neuen Wahlstadt, und Nürnberg.

Die Liebfrauenkirche in Nürnberg ist eine Stiftung Karls IV., 1355—61 erbaut an der Stelle einer Synagoge, die bei der Judenverfolgung zerstört worden war. Daher hat sie wohl ihre Raumanlage, die ihr die Bezeichnung: Unser Frauen Saal eingetragen hat. Die Vorhalle mit ihrem reichen Bildwerk ist später ausgeführt durch den Meister des Schönen Brunnens, den Ballier Heinrich, genannt der Beheim, den wir zur Prager Schule rechnen dürfen. Noch später ist auf den zur Verkündigung der Kaiserwahl bestimmten Altan die Kapelle aufgesetzt worden. Die Liebfrauenkirche in Würzburg, gleichfalls Nachfolgerin einer Synagoge, hat den Nürnberger Bau zum Vorbild.

Die Burg Karlstein bei Prag ist im Jahre 1348 feierlich gegründet, 1357 geweiht. Der Baumeister ist wahrscheinlich Matthias von Arras. Hier wollte der König seine Andachtsübungen halten, seine Reliquienschätze, die Reichskleinodien und seine Urkunden bergen. Kein Weib sollte in der heiligen Burg nächtigen; Spiel und Tanz nie darin stattfinden. Denn es sollte eine Art von Gralsburg sein. Zugleich war es eine Nachahmung des Papstschlosses in Avignon. Neben ihrer reisigen Besatzung hatte sie auch eine geistliche, ein Chorherrenstift, und enthielt außer der kaiserlichen Privatkapelle im Palas noch eine eigene Stiftskirche und drei weitere Kapellen. Die Katharinenkapelle neben der Stiftskirche war an den Wänden ganz mit

böhmischen Edelsteinen auf vergoldetem Verputz belegt (ebenso die Pfalzkapelle Karls in Tangermünde und die Wenzelskapelle am Prager Dom). Vergoldet waren auch die Gurten des Gewölbes, die Schlußsteine mit Edelsteinen besetzt, die Kappen mit goldenen Sternen und Kreuzen auf Azurgrund besät, die Fenster mit farbensprühenden gemalten Scheiben ausgesetzt. Ähnlich, nur noch reicher, war die Kreuzkapelle im Hauptturm ausgeziert. Hier waren am Gewölb Sonne und Mond in massivem Gold und Silber angeheftet, die Fenster mit wirklichen Edelsteinen in vergoldeter Verbleiung, die Wände über dem Juwelensockel mit Tafelbildern verkleidet, vor denen bei den Gottesdiensten viele Hunderte von Kerzen aufgesteckt wurden, und Laternen von Kristall. Vergoldet und besetzt mit Edelsteinen auch das Gitter vor dem Chor. Dazu kunstvoll gearbeitete Schreine. Kurz, eine märchenhafte Pracht, veredelt durch mancherlei Kunst. Die Wohnräume dagegen von einer klösterlichen Einfachheit.

An der Spitze aller Werke aus der deutschböhmischen Schule steht die Heiligkreuzkirche in Gmünd (Chor 1351—1410; Schiff vorher).

Urheber ist der 1333 nach Gmünd berufene Heinrich Arler oder Parler, der Vater des Prager Dombaumeisters Peter Parler. Dieser letztere wird in der verdorbenen Inschrift an seiner Büste im Prager Dom genannt: petrus henrici arleri de bolonia magistri de gemunden in suevia. Der Beiname ist zu lesen: Parler; ob die Heimat Köln? Zu Köln hat Peter sowohl familiäre als künstlerische Beziehungen. Heinrichs Bauweise deutet viel mehr nach Bayern (Heiliggeistkirche in München mit Hallenchor, angeblich aus der Zeit Ludwigs des Bayern) und Österreich (Hallenchor der Cisterzienserkirche zu Zwettl, 1343) oder unmittelbar in das norddeutsche Gebiet des Ziegelbaus, wo ja die Dynastien Wittelsbach und Luxemburg festen Fuß gefaßt hatten. Die Heiligkreuzkirche ist eine Hallenkirche, dreischiffig, ohne Transsept, der Chor mit gleichhohem Umgang und Kapellen zwischen den ins Innere gezogenen Strebepfeilern, so daß der Kapellenkranz nach außen wie ein niederer Umgang aussieht. Die Türme standen vom romanischen Bau her am Choranfang in den Seitenschiffen. Strebebögen sind nicht angelegt. Die Gewölbe sind erst um 1500 eingezogen. Die Stützen sind als Rundpfeiler gebildet, die beiden letzten im Schiff dicker, wie wenn ihrer zwei zusammengebacken wären. Galerien laufen unter allen Dächern.

Der Bau enthält ein ganzes Programm der Spätgotik. Die Hallenform des Schiffs und Chors wird in ganz Süddeutschland üblich. Ebenso die Rundpfeiler. Dazu kommen die Netzgewölbe und mächtige Turmbauten. Es sind überaus stattliche, weiträumige Gebäude, herrliche Denkmale deutschen Bürgersinns (in Schw.-Hall, Nördlingen, Dinkelsbühl, Amberg, Salzburg, Bozen u. s. w.).

Als Dreiundzwanzigjähriger ist Peter von Gmünd, genannt Parler, Dombaumeister in Prag geworden im Jahr 1353 (nicht 1356). Matthias von Arras hatte den Chor begonnen (1344—52) nach nordfranzösischem Kathedraltypus, doch mit südfranzösischen Kapellenreihen am Langchor, in mageren, nüchternen Formen. Von Peter stammt der hochschlanke Oberbau des Chors († 1385) mit dem Wald der Strebepfeiler, doppelten Strebebögen und zierlichen Fialen überall, mit durchbrochenen Spitzgiebeln und Galerien. In den großen sechsteiligen Oberlichtern Maßwerk, worin schon das Fischblasenmuster vorkommt und der lang verpönte Rundbogen sich wieder einschleicht. Dazu reiches Laub- und Bildwerk. Peter liebt die scharfgeschnittenen, tiefgekehlten Profile. Kein Zweifel übrigens, daß sein Stil deutsch, kölnisch ist. Dabei verrät er aber auch die Schule seines Vaters, dessen Hauptmotive von der Heiligkreuzkirche er in seinen übrigen Werken gern verwertet. Im Bildwerk ist er schon von einem Hauch des niederländischen Realismus berührt. Doch über alle Schule erhebt sich des Künstlers Individualität. Er ist ein Virtuos der gotischen Steinmetzkunst, geistreich und kühn. Er liebt in seinen Bauten malerische Wirkungen, darum läßt er die Chorpolygone gern mit einer Ecke schließen oder einen Pfeiler vor eine Fensterwand treten und umgekehrt: es ist auf den Kontrast der beleuchteten und dunklen Teile abgesehen. Diese Liebhaberei geht auch auf die Schule über und verbreitet sich über die Gebiete ihres Einflusses. Der Prager Dombau ist über Peters Chor nicht ernstlich hinausgekommen. In der Gegenwart wird er am Schiff vollends ausgebaut.

Andere Bauwerke Peter Parlers sind: die Wenzelkapelle am Dom in ihren oberen Teilen und dem Sterngewölb, an der Bartholomäuskirche in Kolin, der Allerheiligenkirche auf dem Hradschin und der Barbarakirche zu Kuttenberg je der Chor, mindestens im Entwurf. Auch die Marienkirche vor dem Teyn (Kaufhaus der Deutschen) in der Prager Altstadt darf im Plan auf ihn zurückgeführt werden; desgleichen auch die Rathauskapelle daselbst. Sein Meisterstück als Techniker hat er (neben dem Bau der Karlsbrücke) an der Kirche des Stifts Karlshof bei Prag abgelegt.

Es ist ein Achteck von 23 m Durchmesser, ohne innere Stützen, mit einem Sterngewölb von 19 m Scheitelhöhe überkuppelt, bei einer Wandstärke von nur 1 m. Für die Wahl der Planform war vermutlich ein persönlicher Wunsch des Kaisers, in Erinnerung an die Aachener Pfalzkapelle Karls d. Gr., maßgebend gewesen. Auch eine 1383—92 erbaute Fronleichnamskapelle auf dem Karlsplatz zu Prag war achteckig und sternförmig, mit achtseitigem Mittelturm, diese wohl nach dem Ideal des Graltempels.

Nur einen Bau der Art hat Deutschland aus der gotischen Zeit sonst noch aufzuweisen: die zwölfeckige Wallfahrtskirche, welche Ludwig der Bayer nach seiner Italienfahrt 1330 bei Ettal gegründet hat, einem wunderthätigen Marienbild zu Ehren. Dieser Bau, der nachmals verändert und verzopft wurde, war wohl auf Einwölbung mit einer Mittelstütze angelegt, mit Umgang und Triforiengalerie und einem Chorarm versehen.

Peters Schüler, Verwandte und Nachkommen wirken als geschätzte Architekten zunächst in den Erblanden des luxemburgisch-böhmischen Hauses, aber auch sonst weithin. Sein Sohn Johann folgt dem Vater als Dombaumeister in Prag nach (1398—1406). Er ist wohl der Stammvater der „Junker von Prag", die als Adepten der hohen Steinmetzkunst in Regensburg und Straßburg sagenhaft gefeiert sind. Heinrich Parler von Gmünd ist um 1385 in Brünn als Baumeister thätig. Ein Sohn oder doch ein Schüler Peters ist auch der Meister Johann von Prag, der 1375—86 die Sandkirche zu Breslau im Mittelschiff eingewölbt hat. Die Meister von Prachatitz und von Krumau oder Krumenau, die im 15. Jahrhundert in Wien, Regensburg, Passau die Dombauten leiten und auch sonst in diesen Ländern viel beschäftigt sind, gehen von der Prager Schule aus. Mittelbar auch die Echser und die Eseler in Franken, die Roritzer in Regensburg, Hans Stettheimer in Landshut und Jörg Ganghofer in München. Sie alle bauen Hallenchor und Kapellenreihen zwischen hereingezogenen Strebepfeilern, mit Netzgewölben und Rundpfeilern, die Pfarrkirchen der süddeutschen Städte. Das Netzgewölb ist vielleicht eben in der Prager Schule erfunden worden. Peter von Gmünd hat das Sterngewölb in Böhmen eingeführt. Die Verschiebung der Chorpolygone kann auch in Norddeutschland (Schlesien und Brandenburg) als leitende Spur eines Einflusses der Prager Schule dienen in Verbindung mit der vorstehend geschilderten Hallenform.

Auch die schwäbischen Vettern der Parler-Gmünder bleiben den künstlerischen Überlieferungen der Familie treu. Die Bauhütten von Ulm, Eßlingen, Rottweil scheinen mit derjenigen von Gmünd zusammengehangen zu haben. Johannes von Gmünd, Kirchenbaumeister in Basel und Freiburg, und Michael von Freiburg, Werkmeister daselbst und in Straßburg vermutlich Johannes' Sohn, führen dasselbe Meisterzeichen wie Peter Parler in Prag. Und siehe da, der von Johannes angelegte Chor zu Freiburg zeigt die Polygonverschiebung, die wir als Liebhaberei Peters kennen! Ein Schüler von ihm wird auch der in Mailand 1391 angestellte Heinrich von Gmünd sein (wenn er nämlich identisch ist mit Heinrich Parler von Gmünd in Prag und Brünn).

Ulrich von Ensingen, das Haupt der Ulmer Schule, hat wohl bei Johannes oder Michael von Gmünd sich weiter ausgebildet nach Beendigung der Lehrzeit in Ulm.

Mit dem Prager Dombaumeister hat er das Motiv der freien Schnecken am Turmbau gemein. Er ist der eigentliche Turmbaumeister seiner Zeit in Deutschland. Die Turmfassaden des Ulmer Münsters und der Eßlinger Frauenkirche sind von ihm angelegt. Am Straßburger Münster hat er wohl das ganze Oktogon des Turms gebaut. Ihm folgt in Ulm sein Schwiegersohn Hans Kun, in Straßburg sein Sohn Matthäus, der zugleich Münsterbaumeister in Bern wird. Von dessen Söhnen werden Vincenz und Moritz „Kirchenmeister" in Bern, Ulm, Konstanz, Kolmar. Aus der Schule der Ensinger geht wiederum die Baumeisterfamilie Böblinger in Eßlingen und Ulm hervor, darunter Hans und Matthäus.

Das Ulmer Münster ist nach dem abgeschlagenen Angriff Kaiser Karls IV. 1377 gegründet worden, ursprünglich als eine bescheidene Pfarrkirche, und zwar, wenn wir dem Reliefbild der Grundsteinlegung glauben dürfen, mit Hallenschiff wie die Heiligkreuzkirche in Gmünd und die Liebfrauenkirche in Eßlingen. Von dieser Anlage stammt der Chor samt den beiden Osttürmen (im Unterbau). Der erste Meister war ein Heinrich aus der schwäbischen Schule von Gmünd und aus der Familie Parler, wie ein kürzlich aufgefundener Grabstein mit Meistermarke zu beweisen scheint.

Auf ganz anderem Fuß, auf kolossalem, ist das Langhaus angelegt. Der Plan ist dem großen Ulrich von Ensingen zuzuschreiben. Von 1392 ab wirkt er mit Unterbrechungen in Ulm. Im Langhaus des Münsters ist alles der mächtigen Raumwirkung geopfert, unermeßlich, aber auch kahl und nüchtern. Es ist Backsteinbau mit Hausteingliederung. Die Joche sind sehr ungleich ausgefallen, die Gliederungen sehr sparsam. Wir wissen nicht, wie viel vom Aufbau den Ideen Ulrichs entspricht. So, wie er geworden ist, erscheint der Schiffbau doch nicht genügend auf die Gesamtwirkung studiert. Um 50 Fuß übertrifft das Hauptschiff den Chor an Höhe, so daß eine große tote Wandfläche über dem Chorbogen entsteht. Drei Schiffe von gleicher Breite waren es ursprünglich (je 15 m). So übertrifft das Ulmer Münster an Gesamtbreite sogar den Kölner Dom, wenn es ihm auch an Flächenraum (5100 □m) mangels eines Querschiffs nachsteht. Insbesondere übertrifft das Ulmer Münster auch an Höhe (21 m) in den Seitenschiffen alle Basiliken. Man hat Spuren, daß die Gewölbe ursprünglich, von Ulrich, sogar noch höher angetragen waren. Das Mittelschiff hat 42 m Scheitelhöhe (der Kölner Dom 44). Das Gewölb im Mittelschiff, an dem unter Moritz Ensingers Leitung bis 1470 gearbeitet wurde, ist eine Spitztonne mit Stichkappen und einfachem Rippennetz. Die Seitenschiffe haben um 1500 neu gewölbt werden müssen durch den Augsburger Meister Burkhart Engelberg, der die Teilung der Abseiten durch eine Pfeilerreihe für unerläßlich hielt.

Auch die Anlage des Turms und der Aufbau in Mittelschiffhöhe ist Ulrichs Werk oder Erfindung. Der Turm steht wie der ältere zu Reutlingen und Ulrichs eigener in Eßlingen auf dem ersten Joch des Mittelschiffs, also mit drei Seiten auf zwei Schiffpfeilern. Auch das ist zu kühn gewesen bei der mangelhaften Grundlegung. 1492 kam es bei der Fortführung des Turmbaus zur Gefahr eines Einsturzes im Gewölbe, die den Baumeister Matthäus Böblinger angeblich sogar zu fliehen nötigte. Engelberg hat dann die Bögen der Turmhalle ausgemauert. Ulrichs Idee ist es noch, daß die Gewölbhalle des Mittelschiffs durch den Turm bis zur Fassade vordringt. Sein Werk ist die prächtige, zwischen die Strebepfeiler gelegte und mit einem Pultdach abgedeckte Portalvorhalle mit dem kunstreichen Gewölb und dem Bilderschmuck des Portals, der sich von der herkömmlichen Überladung so löblich freihält. Der weitere Aufbau des Turms, den das Mittelalter bis zum Oktogon geführt hat, folgt dem Riß Matthäus Böblingers. Er ist ausgezeichnet nicht nur durch sein von keinem Kirchturm übertroffenes Höhenmaß (161 m), sondern auch durch treffliche Komposition. Wenn er einen Fehler hat, so ist es, daß der Pfosten des Doppelfensters im dritten Geschoß auf der Spitze eines Bogens, des Martinsfensters, fußt. Glücklich sind die Treppentürmchen, das Motiv der schwäbisch-böhmischen Schule, verwertet, das Gitterstabwerk und die spätgotischen Bogengiebel, die „Frauenschuhe", die den schlanken, sanft eingeschweiften Helm umkränzen. Die vier Treppentürmchen greifen hier in das Achteck ein, was weniger kühn wirkt als am Straßburger Turm, aber doch günstiger in Hinsicht auf den pyramidalen Aufbau. Die Höhenverhältnisse hat der moderne Turmbaumeister August Beyer noch gesteigert.

Seit Mitte des 14. Jahrhunderts herrscht in den schwäbischen und alemannischen Ländern wie fast überall die Hallenform. Bedeutende Ausnahmen sind neben dem Ulmer Münster: die Cisterzienserkirche zu Kaisheim bei Donauwörth (1352—87), das Münster zu Überlingen am Bodensee, 1353 begonnen durch einen Meister Eberhard Raven aus Franken, das Münster zu Bern (1421—1520), die Ulrichskirche zu Augsburg, 1474 begonnen von Meister Valentin, der Chor 1477 von Burkhart Engel-

berg. Das südwestliche Deutschland ist auch in der Spätzeit noch durch schöne Türme mit durchbrochener Spitze ausgezeichnet: in Eßlingen an der Liebfrauenkirche, in Thann im Oberelsaß an der Pfarrkirche (der Helm 1506—16 von Remigius Väsch aus Basel), in Bebenhausen der Vierungsturm der Klosterkirche 1407—10 von Bruder Georg aus Salem. Schöne Hallenkirchen baut Albrecht Georg in Stuttgart um 1480.

Der Stephansdom in Wien hat an der Westseite noch spätromanische Teile (Heidenthor und Heidentürme). Der Chor ist zwischen 1276 und 1340 gebaut; im Plan folgt er dem des Doms zu Regensburg. 1359 begann der Neubau des Schiffs mit Grundsteinlegung zu dem einen (südlichen) von den beiden Türmen, welche an die Stelle der Kreuzarme treten und Vorhallen bilden. Meister Wenzel, der aus Klosterneuburg berufen wurde und bis 1404 den Bau geleitet haben soll, gilt als Urheber des Plans zum Langhaus. Man wird ihn zu der Prager Schule rechnen dürfen. 1433 hat Meister Hans Prachatitz den Südturm vollendet, 1446 Hans Puchsbaum das Schiff eingewölbt. Der Nordturm ist später und nur bis zu halber Höhe aufgeführt. Der Südturm ist 1864 durch Friedrich Schmidt wieder hergestellt worden.

In der Anlage des Langhauses ist die weite Pfeilerstellung bezeichnend für den Umschwung des Bausinns. Im Aufbau ist sowohl der Vorteil der Basilika, das Oberlicht, als derjenige der Hallenform, die Einheit des Gewölbes, preisgegeben: eine Obermauer ohne Fenster erhebt sich auf den Schiffarkaden. Trotz der glücklichen Anlage von zwei schlanken Fenstern in jedem Feld der Seitenschiffe gebricht es an Licht. Ein einziges, übermäßig hohes Satteldach bedeckt das ganze Schiff. Die ungeheuren Dachflächen sind durch Quersatteldächer mit Prachtgiebeln über den Seitenschiffjochen unterbrochen. Der Stephansturm ist durch den streng pyramidalen, glänzend ausgestatteten Aufbau ausgezeichnet, ein Wunderwerk für sich.

In der Folgezeit reiht sich Bayern mit einer Gruppe von großartig schlichten Backsteinbauten in Hallenform würdig an die Hauptgebiete deutscher Gotik an. An der Spitze steht die Martinskirche in Landshut mit ihren überschlanken Pfeilern und dem hohen Turm, das Hauptwerk von Hans Stettheimer aus Burghausen († 1432), ferner die Frauenkirche zu Ingolstadt und die zu München (1468—88 von Meister Jörg). Alle haben eingezogene Strebepfeiler und Kapellenreihen. So stellen sie sich, vom Material abgesehen, den schwäbischen, fränkischen, österreichischen Hallenkirchen an die Seite.

Die Hallenform herrscht ausnahmslos in Westfalen (Wiesenkirche in Soest), 1314 begonnen durch Johannes Schendeler, Bergerkirche bei Herford, reich verzierte Lambertikirche in Münster) und verbreitet sich nach Thüringen (Dom zu Erfurt) und Sachsen (Dom zu Meißen, Umbau). Eine Gruppe obersächsischer Kirchen aus der letzten Zeit der Gotik ist von Konr. Noritzers Chorbau an St. Lorenz in Nürnberg (1439—77) abhängig. An ihrer Spitze steht die Marienkirche in Zwickau (1453—70 der Chor, 1506—36 das Schiff). Das sind echte Predigtkirchen, mit rings umlaufenden Emporen über den Kapellen. Die Marktkirche in Halle, unter Kardinal Albrecht von Brandenburg durch Nikolaus Hofmann erbaut, hat nicht einmal mehr einen Chor erhalten. Die obersächsische Schule verzichtet schließlich wieder auf die Rippen und setzt die Gewölbe aus lauter Stichkappen zusammen. Damit ist das Prinzip der Gotik vollends aufgehoben.

In den deutschen Küstenländern an der Nordsee wie der Ostsee herrscht der Backsteinbau. Der Kirchenbau berührt sich hier wie in den belgischen Niederlanden enger mit dem bürgerlichen und dem Kriegsbauwesen. Die Hallenform verdrängt allmählich die basilikale. Nur in den Hansestädten wirkt das mächtige Vorbild der Lübecker Marienkirche und am Niederrhein der holländische Einfluß zu Gunsten des Basilika-Systems. Zum Hallenschiff kommt um 1330 am Dom zu Lübeck der Hallenchor und zu beiden das Netzgewölbe, die Einziehung der Strebepfeiler und ihre Verwendung zur Anlage von Kapellen und auch wohl Emporen. Der Backsteinbau fördert in jeder Hinsicht die Umwandlung der französischen Gerüstarchitektur in eine Raumkunst, der Steinmetzengotik in eine Töpfergotik. Das Hauptland des gotischen Terracottastils ist die brandenburgische Mark, und seine Entwicklung fällt in die Zeit

Karls IV. Man geht aus von der Nachahmung der überkommenen Steinformen in künstlichen, fabrikmäßig erzeugten Formsteinen und fügt eigentümliche, der Terracottatechnik entstammende Verzierungsmittel hinzu, farbig glasierte und maßwerkartig durchbrochene Wandkacheln, die in Verbindung mit weißem Putzgrund sehr reizvolle Wirkungen gewähren. Die Marienkirche in Prenzlau und die Stephanskirche in Tangermünde, die Katharinenkirche in Brandenburg, um 1400 durch den Meister Heinrich Brunsbergh aus Stettin erbaut, sind Hauptbeispiele.

In den Choranlagen herrscht eine Mannigfaltigkeit, die zeigt, daß wir eine Barockzeit vor uns haben. Da umfaßt der Chorschluß mehr als die halbe Seitenzahl des zu Grund gelegten Polygons und springt somit über die Seitenfluchten des Schiffs hinaus. Dort sind die drei Polygone nach oben hin mittelst Überbrückung in eine platte Abschlußwand übergeführt und unter einem mächtigen verzierten Giebel zusammengefaßt. Blendgiebel mit Ziertürmchen und Flachnischen sind die Hauptmittel für die Prachtwirkung nach außen. Die Fenstereinteilung beschränkt sich auf einfache Pfosten mit Spitzbögen, die Bogengliederungen, Gewölbdienste, Rippen sind aus lauter dünnen Stäben und feinen Kehlen zusammengesetzt, so daß die glatten Mauerflächen dominieren und die Hallen innen kahl und nüchtern erscheinen, wenn nicht mehr die reiche mittelalterliche Ausstattung mit Votivgegenständen der Architektur zu Hilfe kommt.

Im Deutschordensland Preußen muß sich der Kirchenbau durchaus den Anforderungen des Kriegswesens unterwerfen. Wehrgänge und Zinnen krönen oft die Umfassungsmauern. Die Kirchen sind zumeist Hallen mit plattem Abschluß gegen Osten wie gegen Westen und reich entwickelten Gewölbrippennetzen. Ein riesiges Bauwerk dieser Gattung ist die Marienkirche in Danzig (1343). Die Perlen der baltischen Gotik sind die Kapellen des Hochmeisterschlosses Marienburg (1280—1382) in ihrer vornehmen, eigentümlich spröden Dekoration, die namentlich auch einen erstaunlich feinen Farbengeschmack verrät. Fürstlich und doch klösterlich zugleich ist der Charakter dieser Räume wie auch der Festsäle und Wohngemächer, der sogenannten Remter. Das meiste stammt aus dem 14. Jahrhundert.

Die skandinavischen Länder haben keinen eigenen Stil der Gotik. Von den Normannen und Engländern, Deutschen und Niederländern haben sie den Steinbau erlernt. Die Gotik ist von den Cisterziensern eingeführt, die 1143 in Schweden auftreten (Alvastra, jünger: Nijdal, Warnhem), 1144 in Dänemark (Soroe, Ziegelbau), 1147 in Norwegen (Hovedo, englisch-normännisch). Den Dom zu Upsala hat der 1287 aus Paris berufene Pierre Bonneuil erbaut. Von einem Kölner Meister, Gerlach, ist der Chor und das Westturmpaar am Dom zu Linköping erbaut. Auf Gotland stehen sehr bedeutende Ruinen von frühgotischen Kirchen, darunter hallenförmige und zweischiffige. Der Dom zu Roeskilde ist nachweislich nach dem Muster jenes von Tournay erbaut, in Backstein. Die Cisterzienserkirche von Soroe scheint als Gewölbebau Epoche gemacht zu haben. Ende 13. Jahrhunderts werden die deutsch-romanischen Dome von Ribe und Lund gotisch eingewölbt. Die Metropolitankirche von Norwegen zu Drontheim ist von 1183 ab in verschiedenen Phasen entstanden unter fortwährendem Einfluß englischer Baukunst, jetzt Ruine. Das Querschiff mit Vierungsturm und Chor im anglo-normännischen Übergangsstil. Das der Becketskrone von Canterbury nachgebildete Oktogon des hl. Olaf (Chor) in englischer Frühgotik. Das Schiff von 1425 ab in reifer Gotik. An anderen Kirchenbauten findet man den englischen geraden Chorschluß (Stavanger, Marienkirche in Bergen). Später überwiegt der deutsche, hanseatische Einfluß im ganzen Norden (Peterskirche zu Malmoe, ähnlich der Marienkirche zu Lübeck, Dom zu Aarhus, Hallenkirche).

6. Spanien und Portugal.

In Spanien war wie in Deutschland der romanische Stil noch lebenskräftig. Darum hat der Übergang oder richtiger die Stilmischung hier lang gewährt. Die Cisterzienser sind es, die aus Burgund eine Frühgotik hier eingeführt haben (Veruela 1146—71, Las Huelgas bei Burgos 1180—99). In der ruhmreichen Zeit des Königs Ferdinand des Heiligen wird, vielleicht nach dessen Willen, die Pariser Gotik aufgenommen an den drei großen Kathedralen von Burgos (1221 beg.), Toledo (1227) und Leon, ohne Zweifel durch französische Baumeister aus dem Laienstand. In Toledo ist uns der Name eines Baumeisters, Petrus Petri († 1290), durch seinen Grabstein überliefert. Sein Chorbau folgt dem Meister der Kathedrale von Le Mans. Maestre Enrique († 1277) ist der Schöpfer der Kathedrale zu Leon; wahrscheinlich hat er auch an der zu Burgos Gründeranteil. Alle drei haben den französischen Kathedralchor etwas vereinfacht, aus fünf Seiten des Achtecks geschlossen, mit Umgang und Kapellen; Toledo hat doppelten Umgang. Alle haben ein mächtiges, langes Querschiff, prächtige Triforien; an der Westfront ein Turmpaar. Die Kathedrale von Toledo hat im Langhaus fünf Schiffe und übertrifft an Ausdehnung den Kölner Dom. Die Westfassade in Burgos ist nach dem Vorbild der Pariser Kathedrale angelegt, etwas vereinfacht. Doch bewirkt das flache Dachsystem an allen einen von dem französischen Kathedraltypus abweichenden äußeren Eindruck. Bald reagiert der nationale Brauch und der schon durch die Cluniazenser zurückgedrängte Einfluß des benachbarten und stammverwandten Languedoc. Die Vierung muß ihren prunkvollen Kuppelturm (Crucero) haben, die Seitenschiffe ihre katalanischen Kapellenreihen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern. Das ist im 14. Jahrhundert die Regel. Das Querschiff geht ein, die Seitenschiffe schrumpfen zusammen zu Gängen vor den Kapellen. Das Mittelschiff gewinnt dafür an Weite, schließlich siegt die einschiffige Saalform mit Kapellen ringsum. So in denkwürdiger Weise beim Ausbau der Kathedrale von Gerona (von 1418 ab). An einen dreischiffigen Chor wurde hier in gleicher Breite ein einziges Schiff mit vier Kreuzgewölben von 21 m Spannweite angestoßen. Der Plan des Meisters, Guillermo Boffiy, erschien denn auch den Geronesern so kühn, daß sie erst eine Beratung von auswärtigen Sachverständigen veranstalteten.

Die Baumeister kommen im 14. Jahrhundert aus Südfrankreich; so nach Gerona Enrique und Jacob von Favières. Avignon war dort ein Mittelpunkt kirchlicher Kunstbestrebungen. So mag sich die Verwandtschaft des Chorhaupts am Dom in Barcelona mit dem in Prag erklären. Kam doch auch der Schöpfer dieses letzteren aus Avignon. Der Meister in Barcelona, Jayme Fabre, ist von Majorka. Dort ist die Hallenkirchenform beliebt, und so ist auch das Schiff in Barcelona nach Querschnitt und Lichtführung entschieden hallenartig. Daß die Hallenform den Spaniern zusagt, zeigt auch schon die Kathedrale von Toledo. Später werden unter niederländischem Einfluß im Norden Spaniens richtige Hallenkirchen mit Rundpfeilern und Sterngewölben aufgeführt, z. B. in Tolosa. An der Westseite hat der Dom zu Barcelona einen Kuppelturm, offenbar zur Auszeichnung für den Laienraum. Im übrigen wird nach alter westgotischer Überlieferung wieder überall der größte Teil des Mittelschiffs dem Klerus eingeräumt durch Einbau eines Coro, Trascoro, der mit der Capilla Mayor, der Altarstätte im Chorarm, durch einen Schrankengang in Verbindung steht.

Im 15. Jahrhundert werden niederländische und deutsche Steinmetzen als Baumeister und Bildhauer zugezogen. Johann von Köln setzt (1442—80?) am Dom

von Burgos die Westtürme und — gegen den ursprünglichen Plan und schwerlich aus eigenem Antrieb — einen Vierungsturm auf; ihm folgen Sohn und Enkel nach. Die Portale der Kathedrale von Salamanca rühren von Anequin und Juan Aleman de Egas um 1460 her. Aus niederländischer Spätgotik, spanisch-maurischen Motiven des sogen. Mudejaren- (Mischlings)-Stils und eindringenden Elementen der italienischen Renaissance bildet sich Ende des 15. Jahrhunderts der platereske, d. h. Goldschmieds-Stil aus; zunächst in der Profanarchitektur und Dekoration an Coros und Altären, Kapellen, Portalen. Hauptbeispiele sind nach den Domportalen von Salamanca die Klosterkirchen San Pablo und San Gregorio in Valladolid, die Kapelle San Juan de los Reyes zu Toledo, die Kartause Miraflores, die Dome von Valencia (im Innern) und Sevilla, der Crucero der Kathedrale von Burgos (von 1539 ab), durch Juan de Vallejo und Juan de Castañeda, wohl im Anschluß an den eingestürzten Bau des Hans von Köln. In dieser vermischten Gestalt lebt die Spätgotik in Spanien länger fort als sonst wo. Pedro de Ibarra, Alonso de Covarrubias und Alonso Berruguete sind die besten Meister um 1525. Inschriften in riesengroßen gotischen Lettern und Wappen sind Lieblingsmotive dieses plateresken Stils, dessen überladener Reichtum an die spanische Mode der Kleiderstickerei gemahnt. Seinesgleichen hat er, doch nur annähernd, in Südfrankreich und an den neapolitanischen Bambocciaden. — In Portugal entwickelt er sich womöglich noch üppiger (S. Maria in Belem, Grabrotunde der Königsfamilie in Batalha).

Als nationaler Typus gilt in späteren Zeiten die Kathedrale von Sevilla (1403—1506). Der ungeheure Bau ist ein Rechteck mit Stützenreihen nach Art der Moscheen, umsäumt von Kapellen, überragt von einem inneren Kreuzbau mit Vierungskuppel.

7. Italien.

Die Italiener haben den Baustil, dessen Spottname „gotisch" von ihnen stammt, niemals in seinem Grundzug erfaßt. Ihnen ist er eine Manier gewesen. So bedeutend ihre architektonischen Leistungen in der gotischen Periode sind, so bewegen sie sich doch in der Richtung auf die „gute Baukunst", die Renaissance, eine Bewegung, die schon in der romanischen Periode eingesetzt hat und durch die Gotik zunächst abgelenkt wird. Die italienische Gotik hat mit der provençalischen viel gemeinsam, eben das Südländische, im ethnographischen Sinn Romanische. Weiträumigkeit und Schönräumigkeit ist ihr Grundzug. Ihr Ideal ist nicht sowohl der himmelanstrebende Dom als die festliche Halle. Die Basilika bleibt hier ihrem ursprünglichen Charakter als Saal getreuer. Die italienischen Kirchenbauten sind ganz wesentlich als Gehäuse für die Fülle der Kunstwerke geschaffen, die der fromme Sinn der Bürgerschaft von den Schwesterkünsten Malerei und Bildnerei fordert. Maler und Bildhauer und Goldschmiede, wie die Pisani und Campioni, wie Giotto und Orcagna werden mit der architektonischen Thätigkeit betraut. Der italienische Kunstsinn geht auf das Einfache und Große, er nimmt das gotische System der Konstruktion nur mit dem Vorbehalt der Vereinfachung an. Er ist bereit, der Schönheit auch die Wahrheit aufzuopfern, und handhabt die gotischen Zierformen mit spielender Willkür, ohne viel nach ihrem struktiv-symbolischen Sinn zu fragen. Darum befriedigen die Werke italienischer Gotik uns Nordländer um so sicherer, je weniger sie vom gotischen Detail an sich haben. Maß und Einklang der Verhältnisse nach Raum und Massen, darin beruht ihr Wert. Die Hauptaufgabe war zunächst, weite Räume mit möglichst wenig Stützen zu über-

wölben. Darum sind die Pfeilerabstände recht weit genommen. Man will nicht so sehr hohe und schlanke als weite Schiffräume. Gegenüber den französischen Kathedralen sinkt der Höhenüberschuß des Querschiffs auf die Hälfte. Eine Folge der weiten Pfeilerstellung ist die Verkürzung der Oberwände, die manchmal nur noch zu Rundfenstern Raum gewähren, und zuletzt die Wiedereinsetzung des Rundbogens in seine alten Rechte. Die Bildung der Stützen befreit sich mehr und mehr von der Rücksicht auf die Gewölbrippen. Typisch für die italienische Gotik wird der Achteckpfeiler mit schlichtem Kämpferschmuck von zwei Reihen Knospen. Das einfache Rippenkreuzgewölb wird fast nie verlassen. Von dem Strebewerk wird so viel als möglich beiseite gelassen. Strebemauern ersetzen oft die Strebebögen, und die Strebepfeiler schrumpfen oft zu Lisenen zusammen. Die Fenster bleiben schmal, das Maßwerk ist unentwickelt oder doch nicht organisch entwickelt aus dem Stabwerk. Farbige Einlagen oder Wechselschichten müssen der Reliefwirkung der Architektur zu Hilfe kommen. Die Fassade wird als Schau- und Vorsatzstück behandelt nach wesentlich romanischen Grundsätzen, mit Scheingiebeln, insbesondere auch vor den Seitenschiffen, und allerhand buntem Aufputz. Ziergiebel und Fialen werden gern überall angeklebt wie zur Bekräftigung der gotischen Stilabsicht, und sie sind zumeist von eigentümlich unstruktiver Bildung, plump und flächenhaft behandelt, manchmal nur farbig eingelegt. Der Campanile bleibt abgesondert, im Aufbau gewöhnlich unverjüngt bis zur Dachpyramide. Was für die nordische Gotik der Turmbau, ist für die italienische der Kuppelbau nach lombardisch-romanischem Vorgang. Die Reaktion gegen den nordischen Aufputz führt die italienische Gotik in der Folge teils zu den antikischen Formen der Renaissance, teils zu spätromanischen, wie dem Eckblatt an der Säulenbasis, zurück.

Daß im Grundriß und Gewölbsystem für die Chorteile die einfachen Schemata der Cisterzienser- und der Bettelordenskirchen allgemein maßgebend werden, hat in anderen Verhältnissen seinen Grund, entspricht aber durchaus der baukünstlerischen Empfindung der Italiener. Endlich ist zu berücksichtigen, daß die italienische Gotik wesentlich Backsteinbau ist; außen auf Inkrustierung mit Marmor, innen auf Verputz mit Malerei berechnet. Aus dem Material erklären sich zum guten Teil die Raumgestaltung und Behandlung der Flächen, die Bildung der Trag- und der Strebepfeiler, der Fenster und der Ziergiebel, die feine, künstlerische Meißelarbeit.

Schon vor der Reife des französischen Kathedralstils, um 1180, ist eine rudimentäre Gotik von burgundischer und provençalischer Herkunft durch den Cisterzienserorden in Italien, zunächst im Kirchenstaat, eingeführt worden. Die Kirchen dieses Ordens in Fossanova, Casamari, Arbona u. a. O. sind rein burgundisch, die von Valvisciolo erinnert unmittelbar an Vaux-de-Cernay. Provençalisches Gepräge hat die tonnengewölbte Nikolauskirche zu Girgenti. Eine Kirche der Chorherren zum heiligen Grab von Jerusalem in Barletta hat Ähnlichkeit mit Kreuzfahrerbauten in Palästina. S. Andrea zu Vercelli, ein außen romanisch, innen gotisch aussehender Backsteinbau, ruft nordfranzösische Erinnerungen wach, die sich durch die Beziehungen des Stifts zum Mutterkloster St. Victor in Paris und durch die Berufung eines Franzosen, „Thomas Gallo", als Baumeister erklären. Den südfranzösisch-gotischen Stil vertreten die Kirchenbauten der Anjous im Königreich Neapel aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, den nordfranzösischen Kathedralstil die Fassade des Doms zu Genua, abgesehen von dem Farbenschichtenwechsel. Mit alledem erschien die Gotik doch nur als ein Fremdling auf dem italienischen Boden und hätte vielleicht gar keine nationale Entwicklung dort erfahren, wenn sich nicht die volkstümlichen Bettelorden ihrer angenommen hätten, zunächst der des Franziskus.

Die ersten Franziskanerkirchen hängen schon auf rätselhafte Weise mit dem Cisterzienserorden zusammen, mit dem doch die Mendikanten sonst wenig gemein haben, und später entlehnen beide Bettelorden ihre typischen Chorpläne von den Cisterziensern.

Es sind uns einige Kirchenbauwerke erhalten, die in der Legende des Franziskus eine Rolle spielen. Die Kapelle auf dem Berg Alvernia und die Kirchen San Damiano und San Pietro zu Assisi soll der Heilige selbst erbaut haben. Merkwürdig nun, daß sie sämtlich wie auch die Portiuncula-Kapelle das südfranzösische Spitztonnengewölbe haben. Franziskus selber war ja, wie auch sein Name, eigentlich Übername, besagt, ein halber Südfranzose, ein Troubadour, und ist inspiriert von den Ideen der Waldenser. Wir wissen übrigens, daß sowohl San Pietro als San Damiano zuvor im Besitz von Cisterziensern waren.

San Francesco zu Assisi (Abb. 230) ist 1228—53 erbaut, nicht von Vasaris mythischem Jacopo Tedesco, sondern, mindestens die Oberkirche, von dem urkundlich als magister und praepositus operis bekannten Frater Philippus de Campello, demselben, der auch die Kirche der hl. Klara zu Assisi, eine Nachahmung von S. Francesco, geschaffen hat. Er ist vermutlich aus der Lombardei oder aus Südfrankreich gekommen.

Die Grabkirche des hl. Franziskus erhebt sich in einer Lage, die wohl niemand, der sie je gesehen hat, vergessen wird, auf einem Felsenrücken vor der Bergstadt. Es ist eine Doppelkapelle in großem Maßstab, vielleicht nach dem Vorbild des Oratoriums in Subiaco, wo Erinnerungen an Benedikt von Nursia und Franz zusammentreffen; einschiffig in T-Form mit der Apsis gegen Westen gerichtet. Die Unterkirche ist als Krypta massenhaft und dämmerig gehalten, die Oberkirche dagegen licht und leicht und frei. Jene ist nachträglich, noch im 13. Jahrhundert, erweitert worden durch die Arme eines vorderen Querschiffs an der Ostseite und durch Kapellen. Die Formen sind noch wesentlich romanisch. Mächtige Kreuzgewölbe mit schweren Rippen in der Art der lombardischen Übergangsbauten, auf plumpen Bündelpfeilern, die Strebepfeiler als halbrunde Türme gebildet wie an südfranzösischen Bauwerken. Über den Querarmen Tonnen. Die Oberkirche zeigt frühgotische Formen in der Art des Plantagenetstils oder der burgundisch-rheinischen Cisterzienserbauten: spitzbogige Rippenkreuzgewölbe auf schlanken Säulenbündeln mit Knospenkapitellen; Fenster mit durchbrochenem Bogenfeld und unter ihnen ein Laufgang, der in den Chorteilen eine Arkatur besitzt. Die Kapellen an der Unterkirche vertreten die reife Gotik, wie sie sich im Süden, auch im französischen, entwickelt hat. Der Turm erscheint noch ganz romanisch, und romanische Formen zeigt auch die Fassade, welche von der des Doms zu Assisi beeinflußt scheint. Das Kloster rührt zum Teil noch aus der ersten Zeit des Kirchenbaus her. Die gewaltigen Substruktionen gegen Westen sind im 15. Jahrhundert errichtet.

In der Folge richten sich die Franziskaner und die mit ihnen wetteifernden Dominikaner im Kirchenbau nach den Cisterziensern. Die Bauvorschriften des Generalkapitels von Narbonne (1260) sind zum Teil wörtlich denen des Cisterzienserordens entnommen. Gemeinsam ist nicht nur der Grundsatz der Einfachheit bei aller Größe, manche Bestimmungen über Bilder, Glocken und Gerät, sondern insbesondere die Schemata für den Grundplan. Ein viereckiges Altarhaus zwischen vier Kapellen, denen das Querschiff als Vorraum dient, wird bei den Bettelorden Regel. Dabei begnügt man sich für die Schiffe in Umbrien und Toskana meist mit einer Balkendecke, auch wohl mit einschiffiger Anlage. In Pisa, Siena und Florenz entfaltet sich die holzgedeckte Bettelordens-Basilika bald zu imposanter Größe. Die Zahl der Kapellen am Querschiff wächst auf sechs, acht und zehn. Denn Zünfte, Bruderschaften und Patrizierfamilien wetteifern, eine solche Kapelle als ihr Eigentum zu stiften und auszuschmücken. Nur in den Städten siedeln sich ja die neuen Orden an, deren Aufgabe eben die kirchliche Agitation, Propaganda ist. Die Kapellen können auch vom Querschiff an die Langseiten und an die Stelle der Seitenschiffe verlegt werden.

Die Franziskanerkirche Santa Croce in Florenz, das Werk des berühmten Arnolfo di Cambio, 1294 angefangen und erst im 15. Jahrhundert vollendet, ist das großartigste Beispiel des holzgedeckten Typus. Mit der äußersten Einfachheit ist eine ungeheure Wirkung erreicht. Offener Dachstuhl, maßwerklose Fenster, schlichte, schlanke Pfeiler. Ein hölzerner Laufgang anstatt des Triforiums geht unter den Oberfenstern hin. Die Seitenschiffe, halb so hoch als das Mittelschiff, haben Quergurten zur Versteifung der Oberwände und in jeder Abteilung

ein eigenes Quersatteldach mit Giebel. Die Apsis, dreiseitig geschlossen, öffnet sich mit einem schlanken, hoch über die Kapellen aufschießenden Bogen.

In anderen Gauen folgen beide Bettelorden den Cisterziensern auch im Gewölbebau.

Eine Cisterzienserkirche mit Chorumgang und Kapellenkranz in der Art von Clairvaux (zweiter Bau) oder Pontigny muß für S. Francesco zu Bologna (1236–45) das Muster abgegeben haben. Marco Bresciani war der Baumeister.

Der Chor der Franziskanerkirche zu Bologna ist wiederum am „Santo", der Grabkirche des hl. Antonius zu Padua, nachgeahmt, die sich auch im Schiff, wenigstens dem Plan nach, den Gewölbekirchen der Cisterzienser anreiht.

Von 1232–1350 währt die erste Bauzeit. Als Bauleute werden mehrere murarii aus Mantua, Verona, Como urkundlich genannt; 1292 ein Bruder Clarello, 1307 ein Bruder Jacopo von Pola.

Auch in Bologna selber wird der Chorplan von S. Francesco in der Folgezeit noch wiederholt maßgebend: Servitenkirche und S. Petronio nach dem Plan Manfredis und Antonios.

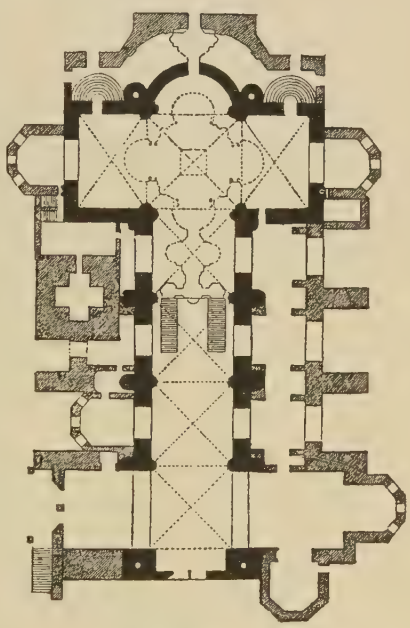


Abb. 230. San Francesco zu Assisi. Unterkirche.

Auch der einfache Typus der cisterziensischen Gewölbkirche mit Chor und Nebenkapellen am Querhaus findet bei den Bettelorden Aufnahme. Dabei stehen den venezianischen Säulenbauten die lombardischen Pfeilerbauten gegenüber. Die letzteren folgen offenbar dem Muster von Chiaravalle bei Mailand, des hl. Bernhards Stiftung: gebundenes System mit geradem Schluß an Chor und Kapellen und mit Kapellenreihen auch am Langschiff. So die (nicht mehr vorhandene Kirche) S. Francesco zu Mailand (von 1265), die mit ihren 12 Jochen im Schiff im 13. Jahrhundert die größte Kirche in der Stadt war, und S. Francesco zu Cremona, welche gar 15 Scheidbögen auf jeder Seite aufzuweisen hat, ein Schiff, das nimmer enden zu wollen scheint. Andere in Pavia.

Der Typus der gewölbten Bettelordenskirchen im Gebiet von Venedig hat sich wohl erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts ausgebildet. Damals wurden die beiden großen Basiliken in Venedig, die der Frari (S. Maria Gloriosa) und diejenige der Dominikaner SS. Giovanni e Paolo neu aufgebaut. Ihnen folgt S. Anastasia in Verona, S. Niccolò in Treviso (1303–52), erbaut von Niccolò da Imola, der von der Bauhütte der Frari kam u. a. Die Grundzüge dieses Typus sind: gleiche Jocheinteilung für alle Schiffe, säulenartige Rundpfeiler, Polygonschluß des Chors und der Nebenkapellen, wobei eine Ecke den Schluß bilden kann statt wie gewöhnlich eine Seite mit ihrem Fenster.

In Mittelitalien ist die wichtigste gewölbte Bettelordenskirche S. Maria Novella zu Florenz (1278—1350).

Zwei Brüder aus dem bauenden Dominikanerorden, Sisto und Ristoro, sind als die ersten Baumeister überliefert, und auch in der Folge leiten immer Ordensleute die Hütte. Von denselben Meistern scheint die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva zu Rom geschaffen (1280). Sie haben wohl norditalienische Ordensbauten studiert, venezianisch ist die Jocheinteilung, lombardisch die Pfeilerbildung und die äußere Verzierung zum Teil.

Der Cisterzienserorden und die beiden Bettelorden haben offenbar der italienischen Gotik ihr Gepräge aufgedrückt, und jene Klostergotik war teils eine noch rudimentäre, teils eine schon wieder reduzierte. Was der italienischen Gotik fehlt, das hat auch schon der burgundischen und provençalischen gefehlt. Cisterziensische Einflüsse sind bei den einen Übergangsstil vertretenden Dombauten zu Siena und Viterbo wirksam gewesen. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts bildet sich dann in Toskana und gleichzeitig im Poland die italienische Gotik mit ihren bezeichnenden Vereinfachungen aus.

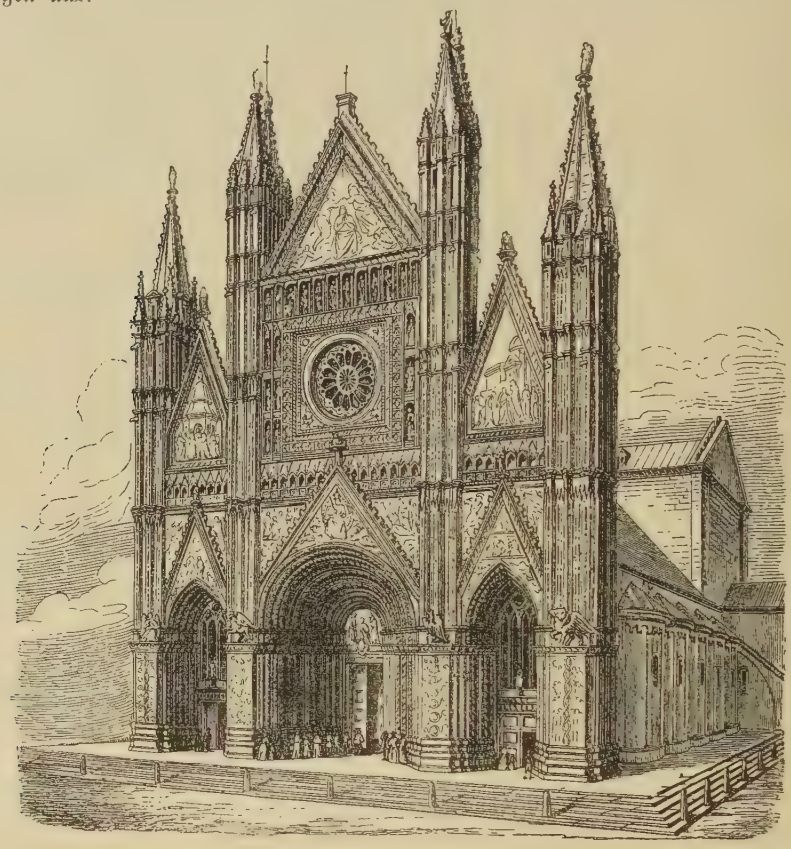


Abb. 231. Dom zu Orvieto.

Die Überlieferung schreibt das Verdienst den Pisani zu, vornehmlich dem Niccolò, dessen epochemachende Bedeutung in der Bildnerei so augenfällig ist. Nun ist allerdings eine Bauthätigkeit Niccolòs in seiner Vaterstadt Pisa gesichert. Aber kein einziges bestehendes Bauwerk läßt sich ihm mit Sicherheit zuweisen. Am ehesten S. Trinità zu Florenz, eine schlanke Gewölbkirche im reicheren Cisterzienserstypus.

Als Giovanni Pisanos Werke kennen wir den Dom zu Prato (im Schiff), den Kreuzgang des Camposanto zu Pisa (1278—83) und die Fassade des Doms zu Siena. Mitschüler Giovannis bei seinem Vater Niccolò war Arnolfo di Cambio, der von 1294 ab die Franziskanerkirche S. Croce und von 1296 ab den Dom zu Florenz erbaut.

Am Camposanto von Pisa ist besonders das bemerkenswert, daß der Baumeister schon zum Rundbogen zurückgegriffen hat. Der Dom zu Siena war 1259 bis zum Chor gediehen.

1264 war die Kuppel fertig. 1284 wird Giovanni Obermeister und entwirft das Modell der Fassade. 1317 wird unter Leitung des Camaino di Crescenzio als Unterbau des Chors am Bergabhang die Taufkirche S. Giovanni angelegt. 1321 geben fünf auswärtige Meister ein Gutachten ab: der neue Erweiterungsbau sei unsicher und unschön, man solle eine neue, große Kirche bauen. 1329 wird wirklich der Beschluß gefaßt, in andere Richtung ein neues, großes Schiff zu bauen, welchem das bisherige nur als Querschiff dienen sollte. Lando (Orlando), ein Goldschmied aus Siena, wird als Baumeister von Siena her berufen. 1259 bleibt dieser Riesenbau stecken und wird im 15. Jahrhundert nur schwach noch einmal gefördert. Das alte Schiff zeigt noch viel romanische Elemente, Farbenschichtenwechsel, einen merkwürdigen Fries von Papstbüsten innen über den Arkaden. Zu ihnen gehört zeitlich wohl der Campanile. Giovannis Fassade am Dom von Siena ist das Glanzstück italienischer Gotik neben Giottos Entwürfen.

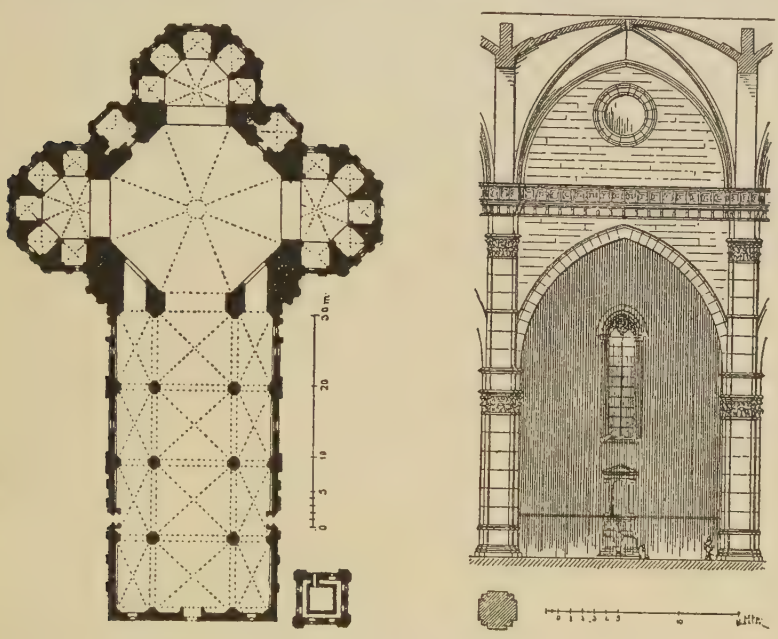


Abb. 232 und 233. Grundriß und Hochsystem des Doms zu Florenz.

Der neue Dom des Meisters Lando in Siena aber „wäre bei weitem das schönste gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine", Landos gotische Formensprache ist eine sehr reine. (Bauriß in der Opera des Doms.)

Die Domfassade von Orvieto (Abb. 231) ist eine Nachahmung der sienesischen. Nur geht der Meister von Orvieto, Lorenzo Maitani (1310—30), viel weiter im Ersatz der plastischen durch malerische Mittel, Inkrustation und Mosaik. An Giovannis Fassade hat die Skulptur den Löwenanteil.

Am Dom zu Florenz (Abb. 232 u. 233) ist von dem, was Arnolfo di Cambio gebaut hat, wenig mehr vorhanden. Sein Schiffssystem wurde als zu eng von seinen Nachfolgern verlassen. Schon Giotto, der in den dreißiger Jahren Bauleiter war, hat die Fensterfelder in den Seitenschiffen verdoppelt. Von 1357—66, während Francesco Talenti und Giovanni di Capo Bhini miteinander Obermeister des Dombaus waren, wurde jeder Teil wieder durch eine besondere Konkurrenz festgestellt, woran jeder Bürger sich als Bewerber und Beurteiler beteiligen konnte. Die Arkadenpfeiler wurden auseinander gerückt, so daß die Joche des Mittelschiffs annähernd quadratisch geworden sind. Von Francesco stammt das Modell der Pfeiler. Infolge der uneinheitlichen Anordnungen zeigten sich 1366 Risse im Gewölbe. Eine Kommissionsgehrheit verschuldet den verfehlten Laufgang, der die Gewölbansätze des Oberschiffs durchschneidet, und die runden Oberfenster. Einen normaleren Aufbau zeigt das Wandgemälde in der spanischen Kapelle, welches als Idealbild einer Kirche vermutlich das Modell Francescos wiedergiebt. 1366 wird der Grundriß zu der Chorpartie durch eine Kommission von 13 Baumeistern und 11 Malern, darunter Andrea Orcagna, festgestellt, der Aufriß aber wieder von acht anderen ausgearbeitet. 1421 waren die drei Kreuzarme vollendet, denen dann Brunellesco seine Renaissance-Kuppel aufsetzt. Sie und das Hauptschiff bilden im Innern vier große Mündungen

gegen den achteckigen Kuppelraum, dessen vier übrige Seiten äußerst unschön durch schräge Mauermassen dargestellt sind. Um eine riesigere Kuppel zu haben als irgend eine andere Stadt, verzichtete man auf das System von vier Pfeilern mit Pendentifs, und um die Kuppel möglichst groß erscheinen zu lassen, gab man den Kreuzarmen einen so niedrigen Kapellenkranz. So wollen Schiff und Kuppelbau in keiner Weise aneinanderpassen. Der Campanile ist von Giotto entworfen, wahrscheinlich mit der Absicht auf einen schlanken, achtseitigen Helm, und von ihm selbst zum Teil noch ausgeführt, wie auch die äußere Vertäfelung an den vorderen Fensterfeldern des Doms. Die alte gotische Fassade, die übrigens unvollendet geblieben war, stammte wohl von Francesco und Genossen. 1588 wurde sie abgenommen, um der Hochrenaissance Platz zu machen. Jetzt hat sie wieder eine prunkvolle neugotische Verkleidung. Das Innere des Doms wirkt kahl und nüchtern.

Der Dombau hat Schule bilden müssen. In Florenz selbst führt die Kapelle Orsanmichele den Stil desselben nach der Seite des Gefälligen hinüber. Als städtischer Profanbau zu Marktzwecken war sie begonnen. Orcagna baut 1355 die untere Halle zum Oratorium um und errichtet bis 1359 das berühmte, prächtige Tabernakel mit Bildwerk und bunten Glaseinlagen nach Cosmatenart. Ihm wird auch die Nebenkirche der Certosa zugeschrieben. Von anziehender Wirkung ist die Mischung romanischer und gotischer Motive in den Mitte 14. Jahrhunderts umgebauten Teilen des Doms zu Lucca.

In S. Petronio zu Bologna sollte dem Dom von Florenz nach der Absicht der Erbauer ein überlegener Nebenbuhler erstehen.

Der Plan stammt von Antonio di Vincenzo (um 1390), dem der Servitengeneral Andrea Manfredi, der Schöpfer der Servitenkirche, beratend zur Seite stand. Geplant war eine durchaus dreischiffige Kreuzbasilika mit Vierungskuppel zwischen vier Türmen und mit Kapellenreihen an den Seiten. 608 Fuß sollte die Länge von West nach Ost betragen, 436 die des Querschiffs, 250 die Höhe der Kuppel. Der Flächengehalt würde fast dem der Peterskirche zu Rom gleichgekommen sein. Und ein mustergültiges Werk italienischer Gotik wäre es geworden. Wirklich ausgeführt ist nur das Langhaus und auch dies zum Teil nur als späteres Notwerk. Das System des Schiffs ist eine verbesserte Ausgabe desjenigen vom Florentiner Dom. 1659 wurde der Bau aufgegeben. Über die Einwölbung bezw. die Höhe des Mittelschiffs war 1589 ein merkwürdiger Streit entbrannt, indem gegen den Entwurf des Antonio Morandi, gen. Terribilia, von dem „gotischen Schneider" und anderen die gotische Überlieferung der Triangulation ins Feld geführt wurde. Für die Fassade werden, wie auch für die Kuppel und das Innere des Schiffs, durch das ganze 15. und 16. Jahrhundert immer neue Pläne und Modelle von den ersten Architekten der Zeit, von Malern und Bildhauern geliefert, die späteren teils in unverstandener Gotik, teils in modernem Stil. Das Hauptportal stammt von Jacopo della Quercia, der 1425 berufen ward.

Sehr glücklich ist die italienische Gotik in den Kirchenbauten von Verona (S. Anastasia, Inneres des Doms, San Fermo). Eigentümlich ist das Holzgewölb aus einer ganzen und 2—4 halben Tonnen über Konsolen und Gesimsen, wie es in S. Zeno und S. Fermo, auch in Venedig (S. Stefano) und in Dalmatien vorkommt.

In Mailand ist der Dom „ein deutscher Bau nach italienischem Geschmack", hervorgerufen durch den Willen eines Herrschers, Gian Galeazzo Visconti, hindurchgegangen zu seinem größten Schaden durch den Widerstreit der Meinungen zwischen den deutschen Steinmetzmeistern und den lombardischen Ingenieri, den jeweils die Mehrheit entschied.

1386 ist der Grundriß entworfen. Der Urheber, wenn der Plan einen einzigen solchen hat, ist nicht ermittelt. Simone da Orsenigo und mehrere Campionesi vertreten die heimische Zunft. Ein unbekannter, fremder Steinmetz muß beteiligt gewesen sein. Der Grundriß erinnert teils an den Kölner Dom, teils — im Chor — an die bayrisch-österreichische Schule. 1390 ist Hans von Fernach aus Freiburg am Dombau angestellt und reist im folgenden Jahr vergeblich nach Köln, um einen Meister zu holen. Heinrich von Gmünd, aus der Schule von Köln-Prag, wird 1391 angestellt, aber schon nach einem halben Jahr wieder entlassen in der Sitzung, die den heutigen Durchschnitt angenommen hat. 1393 wird das Modell der Kapitelle angenommen. Ulrich von Ensingen, der 1394 von Ulm gekommen, wird wieder nach wenigen Monaten entlassen, weil er sich weigert, dieses Modell und andere Anordnungen der Italiener gutzuheißen. Dem Jean Mignot aus Paris, der 1399 kam, ging es 1402 nicht besser. Hundert Jahre später geht es bei der Beratung des Kuppelbaus ähnlich zu. 1483 kommt Johann Niesenberger von Graz aus Straßburg. 1490 wird Francesco di Giorgio um Rat gefragt. Lom-

bardische Meister, namentlich Giov. Antonio Omodeo und Dolcebuono, führen den Bau der Kuppel zu Ende, „ein Weihgeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gotik". Die Fassade ist modern. Der Flächenraum des Doms entspricht ungefähr dem des Kölner Doms. Die Wirkung des Aufbaus ist aber keineswegs so bedeutend, hauptsächlich darum, weil er sich der Hallenform stark annähert. Aus demselben Grund ist auch die Beleuchtung unzureichend. Die Einzelformen sind verpfuscht, so die Pfeilerkapitelle mit dem Kranz von Statuen. Das Äußere ist ein Marmorgebirg, ein Wald von Türmchen, durch ein Heer von Statuen bevölkert, „prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein, ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist"; doch unklar, wie das System, ist auch der architektonische Eindruck. Das Innere wirkt als eine Halle mit vier Reihen von Riesensäulen sehr bedeutend, nur der Chorschluß erscheint zu nüchtern.

Von Gian Galeazzo ist auch die Kartause von Pavia 1396 gegründet (an Stelle eines Franziskanerklosters). Baumeister war, wie an den Domen von Monza und Como, Marco di Campione, der glücklichste comacinische Gotiker. Die Frührenaissance hat aber den Charakter dieser Bauten bei der Vollendung verändert und vorwiegend bestimmt.

Ein anmutiges Stück aus der gotischen Periode ist der Turm von S. Gottardo zu Mailand, aus Backstein und Stein mit romanischen Formen schlank aufgebaut. Die Karmeliterkirche zu Pavia, ein 1375 begonnener Backsteinbau, könnte fast für eine deutsch-romanische Cisterzienserkirche in der Art von Loccum gelten, sowohl dem Plan als der Formgebung nach. Hat sie doch Würfelknäufe und Eckblattbasen!

In Venedig schlägt die Gotik seit Mitte des 14. Jahrhunderts eine eigene, dem deutschen Geschmack verwandtere, wesentlich malerische Richtung ein: geschweifte Bögen und Giebel mit üppigem Blattwerk, dessen derbe Bildung das italienische plastische Gefühl bekundet.

B. Der gotische Kirchenschmuck.

Die gotische Architektur schränkt die Polychromie im Inneren wesentlich ein. Zwar giebt es kleinere Prachträume genug, die ganz mit Farbe und Gold ausgefüttert sind, z. B. die Sainte-Chapelle in Paris. Auch die großen Kathedralen sind nicht farblos. Gold und Farbe heften sich an alle die Stellen, die dem Bildhauer überwiesen sind, an alles Bild- und Blattwerk. Sie dürfen auch die architektonische Gliederung hervorheben helfen, den Schatten der Kehlen und die Lichtwirkung der Vorsprünge verstärken, doch von einem Farbenkleid ist keine Rede mehr. Größere Flächen für die Wandmalerei giebt es in der echten Gotik nicht, nur in der italienischen. Im Norden bleiben der Wandmalerei in der Kirche fast nur die Gewölbkappen — auch diese nur in kleineren Gebäuden —, die Thürbogenfelder und die Arkaturen. Dafür eröffnet sich für die Glasmalerei ein weiteres Feld. Auf die Fenster sammelt sich die eigentliche Bilderreihe, die wahre Kirchenmalerei der Gotik. So groß ist die Rücksicht auf die Gesamtwirkung, daß in der Kathedrale von Chartres z. B. die Chorfenster heller gestimmt sind als die Seitenfenster in den Schiffen, und von diesen wiederum die oberen heller als die unteren. Es fehlt nicht an technischen Verbesserungen. Man liefert dem Kunstglaser größere Tafeln und (im 14. Jahrhundert) eine neue Malfarbe, das Silbergelb. Er macht reichlichen Gebrauch von Überfanggläsern in verschiedenen Farben, die in beliebiger Zeichnung wieder weggeschliffen werden können. Allein dies alles hilft nur mit, die Kunstglaserei von ihren natürlichen Pfaden abzulocken auf das Feld der Glasmalerei, von der Dekoration zur Naturwiedergabe, vom Teppichstil zum Wetteifer mit der Tafelmalerei und Miniatur. Der Maler kümmert sich nicht um die Armatur von Blei und Eisen, die der Glaser braucht. Zur Ausfüllung des Raums über und unter den Figuren dient gemalte Architektur. Schließlich setzt sich aber die Glasmalerei auch über die Architektur hinweg und läßt ihre Bilder von den Steinpfosten durchschnitten werden. Sie verliert den Sinn für die Harmonie der Farben,

dämpft sie ins Blasse und stimmt sie auf gelben Grundton. Sie versteht das Fleisch in Naturfarbe wiederzugeben und zu modellieren, vermindert aber mit ihren Schatten die Hauptsache, die Durchsichtigkeit, und läßt andererseits große Flecken farblos. Doch überwiegen diese Mängel erst im 15. Jahrhundert.

Auch der Inhalt der Bilder wird minderwertig; langatmige Legenden, welche niemand kennt, müssen herhalten, um die Fülle von Stoff zu liefern. Dabei machen sich die Stifter breit mit ihren Bildnissen, Wappen und Inschriften.

Die Wandmalerei geht auf romanischen und byzantinischen Bahnen in Italien vorwärts bis zur Höhe der Kunst Rafaels und Michelangelos. Giotto ist ihr Befreier aus den Fesseln des traditionellen Handwerks. Er erhebt zugleich die Freskotechnik zur Trägerin der monumentalen Kunst. Masaccio macht Epoche durch Heranziehung neuer realistischer Kunstmittel zum monumentalen Stil, der Linien- und Luftperspektive, Schattenlehre, Landschaft. Für das Ikonographische wird neben dem byzantinischen Einfluß die religiöse Reform der Bettelorden maßgebend. Im Zeitalter und im Vaterlande Dantes kann nicht ausbleiben, daß die Kunst mit Aufgaben gequält wird, die ihrer Natur zuwiderlaufen, mit scholastischen Programmen und dramatischen Allegorien. Darin sind die Gelehrten des Ordens vom hl. Dominikus den Poeten des Franziskanerordens überlegen.

Im Fußboden duldet die Gotik eigentliche Bilder nicht mehr. Die Kirchenböden werden jetzt zumeist mit Ziegelplättchen, Fliesen, gepflastert, diese aber, wie die Dachziegel, bunt glasiert und zu Mustern teppichmäßiger Art zusammengestellt. Gewöhnlich bilden ihrer vier ein Muster mit Multiplikationsornament. Eine Form ist eingedrückt und mit andersfarbiger Masse ausgefüllt, Rot in Gelb oder umgekehrt. Die Muster, pflanzliche und tierische, vortrefflich stilisiert im heraldischen Geschmack. In Italien bleibt die eingelegte Arbeit, die Marmorvertäfelung, im Schwang.

Die eigentliche Bildkunst der Gotik ist die Plastik, die Bildhauerei. Ihr Platz ist weniger im Innenbau, da findet sie doch nur spärliche und untergeordnete Stellen und schlechtes Licht, als am Äußeren. Außerdem freilich, und zwar je später umsomehr, an der Kleinarchitektur der Einrichtung. Die gotische Plastik ist dekorativ in erster Linie. Der Realismus führt sie dann über sich selbst hinaus zu einem neuen Stil, den man sehr mit Unrecht gotisch nennt, wegen der umgebenden Architektur. Malerisch, wie dieser neue Stil, ist allerdings auch schon derjenige der Hochgotik. Die Bildhauerei hat im gotischen Kirchenschmuck zum guten Teil das Erbe der romanischen Wandmalerei angetreten, daher ihre Figurenfülle. Es ist die reine Verschwendung. Das Einzelne wird in der Überfülle gar nicht mehr beachtet, kann auch an seinem unzugänglichen Standort gar nicht recht betrachtet werden. Schon materiell gebricht es den Statuen am nötigen Spielraum; noch mehr aber in ästhetischer Hinsicht an dem idealen, isolierenden Raum. Alle Bildhauerarbeit ist in der Hütte vollendet.

Die Portalskulptur der Frühgotik fußt auf romanischer Grundlage, kehrt aber mit rücksichtsloser Entschiedenheit zur Unterordnung unter die Architektur zurück (Hauptportal der Kathedrale von Chartres). Sie verwandelt die Hochrelief-Statuen des Gewänds in starre Säulen-Statuen. Wunderbar rasch gewinnt sie aber dann den freien, breiten, großen Stil, der nur dem hellenischen weicht und in mancher Hinsicht sogar ihm ähnlich ist. In der Regel sind die gotischen Steinbildwerke auf die Ergänzung der Farbe angelegt, wie die romanischen.

Das ikonographische Lieblingsthema der frühgotischen Portalskulptur ist der zwiefache Advent, die Menschwerdung und die Wiederkunft des Herrn. Marienverehrung und Weltgerichtsgedanken vereinigen sich so im Thema Christus. Auf die Menschwerdung deuten die Gestalten der Erzväter, der jüdischen Könige und etlicher Propheten. So erscheinen Adam und Eva, Noah,

Abraham, Moses und Aaron mit dem blühenden Stab, David und Salomo, Jesaia und Daniel oder Ezechiel. Auch Ahnfrauen (nach Matth. 1): Rahab, Ruth, Bathseba. Auf die Wiederkunft beziehen sich die Gestalten der zehn Jungfrauen, der Königin von Saba (Matth. 12, 42), der Kirche, die wie eine Braut auf den Herrn wartet, und der Synagoge, die ihn bei der ersten Ankunft nicht erkannt hat, bei der zweiten aber erkennen wird mit Schrecken. An den großen Kathedralen, wo die Portale verdreifacht sind und die Fassaden ebenfalls, und jede ihre Portalvorhalle oder ihre Statuengalerie hat, wo die Strebepfeiler nach Bildsäulen zur Ausfüllung der Gehäuse verlangen und die Giebelflächen nach Belebung — da kann das Thema gar nicht umfassend genug gestellt werden. Von der Schöpfung bis zur Weltemeuerung ist einbegriffen, was die Scholastik an Bildstoff bietet, eine Encyklopädie der mittelalterlichen Gedankenwelt. Die Erstgeschaffenen, nämlich die Engel, und ihr Sturz, die Wunder der Kreatur, die Naturordnung, das menschliche Leben, Arbeiten, Künste, Sünde, Verheißung und Erfüllung des Heils, die Heiligen der Kirche, die Oberhirten und die Könige von Gottes Gnaden, die Wohlthäter des Gotteshauses, die Tugenden und die guten Werke, die zehn Jungfrauen samt dem Bräutigam und dem Verführer, Junker Satan. An Marienkirchen und Marienportalen illustriert das Bildwerk etwa marianische Legenden und Gleichnisse in der Art der lauretanischen Litanei.

Da kommt jede Art von Bildwerk vor, von der Kolossalstatue herab bis zum winzigen, im Laub versteckten Scherzfigürchen, von der vollrunden Mauergruppe und Nischenstatue bis zum zartesten Flachbild, das einen Teppich nachahmt. Nur die Thürflügel selbst verlieren in der Gotik als ausgesprochener Gebrauchsgegenstand den Bilderschmuck. Dafür wird ihnen das Beschläg zum rationellen Schmuck: prachtvolle Schmiedearbeit von vergoldetem Eisen, etwa auf rotgefärbtem Lederüberzug. Die Strebepfeiler bevölkern sich an ihren Absätzen mit Statuen. Am Dom zu Reims steht auf den seitlichen Strebepfeilern beiderseits als Bekrönung eine edle Schar von Engeln, die in Prozession die heiligen Geräte nach der Altarstätte hin zu tragen scheinen. Selbst die Turmspitzen krönt gern ein Standbild, ein Windengel oder Schutzpatron oder doch ein Wetterhahn, der zum Wachen und Beten mahnt. Engel halten die Sonnenuhrtafeln und Turmwächter schauen von den Galerien, Männlein kauern unter den Kragsteinen, Vögel sitzen auf den Strebepfeilern und allerlei groteske Figuren speien das Ablaufwasser der Dachtraufen von sich.

Das Idealbild einer frühgotischen *Kircheneinrichtung* giebt die Beschreibung des Graltempels im jüngeren Titurel Albrechts von Scharfenberg vom Ende des 13. Jahrhunderts. Manches spiegelt freilich noch romanische Sitte wider, insbesondere die märchenhafte Kostbarkeit der Geräte. Im allgemeinen wendet sich der gotische Kirchenschmuck billigen, aber haltbaren und zu künstlerischer Bearbeitung geeigneten Stoffen zu. Sie schätzt die künstlerische Arbeit höher als den Kaufwert und die Pracht des Materials. Zweiter Grundzug ist die tektonische Strenge, die sich an der richtigen Werkform schon genügen läßt und das Zierwerk auf Stellen verweist, die beim Gebrauch nicht in Anspruch genommen werden. Dann aber auch die Übertragung architektonischer Motive auf das Gerät, ein System, das von Anfang an nicht eben geistvoll erscheint und schließlich zum öden Einerlei wird. Die ikonographische Symbolik verschwindet mit den Inschriftversen. Diese zünftigen Meister verstehen wohl ihr Handwerk, aber sie sind keine Gottesgelehrten, keine Bibelkenner mehr.

An den *Altären* ist die wichtigste Neuerung der gotischen Periode der *Bilderaufsatz* in Form eines Wand- oder Flügelschreins. Byzantinische Triptychen, Hausandachtsbilder haben wie gesagt die Anregung geboten im Verein mit den Gehäusen der hinter dem Altar aufgestellten Reliquienschreine aus romanischer Zeit. Der gotische Flügelschrein läßt in seinem Untersatz der „Staffel" (predella) gewöhnlich noch eine Erinnerung an den romanischen Untersatz, das Retabulum, erkennen, obwohl dessen Benennung auf die ganze Altarbilderwand übergeht. Duccios berühmtes Altarwerk im Dom von Siena war ein frühes Beispiel der Altarbilderwand, ohne bewegliche Flügel, was typisch wird für den italienischen Bilderaltar, auch in Stein. Im

Norden verdrängt die Plastik, die Holzschnitzerei, nach und nach die Malerei; zuerst vom Mittelteil und Hauptteil, dem Schrein, den sie mit Statuen oder Hochrelief füllt, dann auch von den Flügeln, wo die Gemälde gern durch Reliefbilder ersetzt werden. Schließlich unterbleibt auch die Bemalung. Einer der schönsten Schnitzaltäre ist der von St. Wolfgang (Abb. 234), ein Meisterwerk Michael Pachers (1481). Wandelaltäre nennt man jene, deren Doppelflügel auf verschiedene Weise geöffnet werden können, so daß der Bilderschmuck nach dem Kirchenjahr gewechselt werden kann. An jedem Altar soll durch Bild oder Inschrift kundgegeben sein, wem er geweiht ist. Darum stellt der Schrein regelmäßig die Kirchenpatrone dar, bei Hoch- und Kreuzaltären eines von den Mysterien Christi. Die geschlossene Außenseite zeigt gewöhnlich die Verkündigung, den englischen Gruß. Die Predella Christus mit den Zwölfen, das Abendmahl- oder das Veronikabild. Die Rückseite des Hauptaltars, wo gebeichtet wurde, öfter das Weltgerichtsbild. Der Schreiner entwickelt am Gehäus seine eigene phantastische Gotik, worin er an gewundenen Fialen u. dergl. mit dem Goldschmied wetteifert. Die ganze Ausstattung ist ein Tummelplatz für die Spätgotik.

Der Lettner, der in keiner Kathedrale und Stiftskirche gefehlt hat, ist das bevorzugte Prunkstück eleganter Gotik, jetzt meist eine offene Brücke auf leichten Pfeilern und Gewölben, zugänglich in durchsichtigen Treppenspindeln und geschmückt mit Bildwerk. Sie überdeckt oft den Kreuzaltar. Das Triumphkreuz steht darauf oder wird auch hoch im Chorbogen aufgehängt. Nicht minder reich ist die äußere Dekoration der vorderen Chorwand in spanischen Kirchen und der seitlichen Schrankenwände, die bei den französischen Kathedralanlagen den Chor vom Umgang absperren. An der Innenseite dieser Schrankenwände stehen die Chorgestühle, deren Entstehung allerdings in die Zeit der romanischen Formen im Kirchenschmuck zurückreicht, doch nicht über die der gotischen Architektur. Es sind Betstühle in doppelten oder dreifachen hintereinander erhöhten Reihen. Jeder Platz mit Klappsitz und Seitenlehnen, auch einem Sitzpflock zur Stütze beim Stehen und mit einem Knieschemel ausgestattet. An den Seitenpfosten oder Wangen und der Rückwand mit ihrer Bekrönung findet der Bildschnitzer Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen in typologisch-biblischen Reliefbildern und Büsten, die über das Gestühl gelehnt herauszuschauen scheinen. Ja selbst den versteckten Pflock unter dem Klappsitz schmückt er gerne mit scherzhaften Figuren und giebt da auch wohl dem Klerus eine kleine Sittenpredigt zu verstehen, gewiß nicht ohne dessen eigene Billigung; naturalistische Spielereien der Spätgotik.

Die Kanzel — was wir heute so nennen, verdient diesen Namen nicht, denn es hat mit Chorschranken, cancelli, nichts mehr zu schaffen — erscheint zuerst in Italien als Nachkommin des altkirchlichen, bei den Byzantinern beibehaltenen Ambon im Schiff. Ursprünglich gehört sie zum Sängerchorraum, Unterchor. Die Kanzeln aus der Pisaner Schule des 13. Jahrhunderts sind gewöhnlich sechseckig, geräumig wie die altbyzantinischen. Sie ruhen auf Eckſäulen, deren Untersätze als Bestien, Löwen gebildet sind. Ein Mittelpfeiler ist etwa mit den Standbildern der Tugenden geschmückt. Die Brüstungsplatten zeigen Reliefbilder der Heilsthatsachen des Evangeliums.

Die spätgotischen Kanzeln diesseits der Alpen sind Denkmäler der vorreformatorischen Bewegung, welche Gottes Wort wieder zu Ehren bringt, angefacht durch die Bibelketzer, aufgenommen durch die Bettelorden. An einen Schiffpfeiler angehängt, eng, oft unzweckmäßig, tragen sie trotz der Ausführung in Stein und bei allem Reichtum der Verzierung etwas von dem Gepräge des Improvisierten, nachträglich Angeflickten an sich, das den rasch aufgeschlagenen Predigtstühlen der Bettelmönche eigen war. Eine Säule stützt gewöhnlich den Boden. Die Brüstungen zeigen in er-

Abb. 234. Gotischer Schnitzaltar aus St. Wolfgang (Oberösterreich) 1481. Von Mich. Pacher.

habener Arbeit die Evangelisten oder ihre Zeichen oder später auch die vier großen lateinischen Kirchenlehrer. Der Schalldeckel ist ohne Träger aufgehängt, gewöhnlich aus Holz oder Metall in kunstvoller Schreiner- oder Goldschmiedsgotik wie ein Turmdach.

Dieselbe Kleinturmarchitektur bemächtigt sich der Taufkufendeckel, der Sakramentshäuschen, der Orgelgehäuse, ausgehend von den Altarschreinen. Die gegossenen Tauf-

Kessel erheben sich in den Werkstätten der Rotgießer nicht mehr über das Handwerkliche. Dagegen zeigt der Steinmetz gern an den Taufsteinen seine feinste Kunst im spätgotischen Zierwerk und realistischen Bildwerk, wie z. B. am Taufstein in Reutlingen, wo die sieben Sakramente neben der Taufe Christi dargestellt sind.

Die Sakramentshäuschen zur Aufbewahrung des Weihbrots sind Türme im kleinen, an denen sich mancher Meister für die Vereitelung seiner großen Pläne schadlos gehalten haben mag. Ihr Platz ist an der Brotseite des Chors.

Die Orgelgehäuse, oft an einer Wand aufgehängt wie ein Schwalbennest, haben Flügelthüren zum Verschließen, welche gern, wie die Flügel eines Altarschreins, mit Heiligenbildern verziert werden.

Gar manches Bildwerk hat die Frömmigkeit des absteigenden Mittelalters dem obligaten Kirchenschmuck hinzugefügt: Totendenkmäler, Heiliggrabkapellen und statuarische Gruppen des Begräbnisses Christi, Votivstatuen von Heiligen; außen an den Kirchen die Gruppen eines Ölbergs oder Kalvarienbergs und an den Stationswegen die übrigen Scenen des Gangs zum Kreuz.

Die Grabdenkmäler werden in der gotischen Periode das eigentliche Versuchsfeld der Realistik. Im 13. Jahrhundert allerdings hält ein hoher Idealismus vor, der den Verstorbenen am liebsten in verklärtem Bild, in jugendlicher Kraft und Schöne, im wachen Leben sieht. Die realistische Kunst steigert zunächst den Eindruck des Lebendigen oft über Gebühr, läßt den auf der Bahre Liegenden eine Schreitbewegung machen, nach dem Schwert greifen oder hält gar einen wichtigen Moment seines Lebens, eine seiner Thaten fest. Oder läßt sie die Verstorbenen im Schlummer liegen. Erst am Ausgang des Mittelalters, im Geist einer neuen, ganz anders empfindenden Zeit, sucht sie das Bild des Todes, der Vernichtung und Verwesung auszuprägen, oft in berechnetem Gegensatz zu dem Bild des Lebens, das eine zweite Figur des Gefeierten, die Paradefigur, an demselben Denkmal zeigt. An den Wänden der Tumba läßt die höfische Kunst, zuerst in Frankreich, Gestalten von Leidtragenden, Kleriker, Klagebrüder, Diener, selbst den Hofnarren auftreten.

Die Grabplatten und Gedenksteine zeigen das Bild des Verstorbenen in Relief oder Gravierung. Grabplatten in Messingschnitt werden in den Niederlanden und in den Ostseestädten in Menge erzeugt, auch ausgeführt nach England. Bei den englischen ist das gravierte Bildwerk silhouettenmäßig aus Metall geschnitten und auf Stein eingelegt. Die Kunst der Renaissancezeit in Italien gestaltet von Anbeginn an das Gedächtnismal mit dem Sarkophag gern wie einen Wandaltar mit Bilderaufsatz. Die Ruhmsucht der Renaissance kündigt sich dort an den Fürstengräbern an in dem Reiterbild des Helden, in den Gestalten der Tugenden, die er besessen haben soll, oder die seinen Verlust betrauern. Aber auch der Geist des Zeitalters der Reformation kündigt sich in den italienischen und mehr noch in den deutschen Votivdenkmälern an, wenn sie den Verstorbenen, die Familie knieend zu den Füßen des Gekreuzigten zeigen, wie so häufig.

In dasselbe halbweltliche Gebiet gehören die Standbilder zum Gedächtnis von Stiftern und Gönnern einer Kirche, die öfters im Chor aufgestellt sind neben den Bildsäulen heiliger Patrone.

An kostbarem Gerät sind die gotischen Altäre nicht ärmer als die romanischen, und an Kunstfertigkeit hat die Werkstätte des Goldschmieds wahrlich nichts eingebüßt. Dennoch fesseln die späteren Arbeiten unser Interesse weit nicht mehr in dem Maße wie die romanischen. Sie erscheinen jenen gegenüber wie Fabrikware.

Der gotische Altarkelch, nur zur Konsekration und Priesterkommunion bestimmt, ist kleiner, schlanker und im allgemeinen einfacher als der romanische, dessen

Typus übrigens im 13. Jahrhundert noch gültig bleibt. Die Kuppe ist gestreckter und am oberen kegelförmigen Teile ganz platt. Der Knauf ist aus mehreren Zapfen zusammengesetzt, welche meist die Sinnbilder der Evangelien zeigen. Der Fuß ist ausgeblättert und allenfalls mit Medaillonbildern verziert. Sehr beliebt wird im 14. Jahrh. für das Prachtgerät bei den Franzosen und Italienern das durchsichtige Email über erhabenem Bildwerk im Grund. Durch reiche Filigranverzierung zeichnen sich die spanischen und ungarischen Kelche aus.

Die Patene ist oft ein glattes Tellerchen aus vergoldetem Silber, nur mit dem signaculum, dem Zeichen der Weihe, in Gestalt eines Kreuzes oder Kruzifixes am Rand bezeichnet.

Was die übrigen Gefäße und Geräte anbelangt, so lebt zwar etwas von der Mannigfaltigkeit des romanischen Geräts in Hinsicht auf die Grundformen fort. Das Ornament aber geht auf in Maßwerk und Laubwerk. Die architektonischen Motive ersticken die tektonische Erfindungskraft. Das zeigt sich, da es gilt, nach Einführung des Fronleichnamsfestes, eine Monstranz für die Hostie zu schaffen. Man stellt einfach auf einem Kelchfuß einen Turm, der den Kristallcylinder mit dem Halter für die Hostie einfaßt. Die weitere Ausgestaltung aber folgt dem Vorbild des Kirchengebäudes. Beides ist zu ersehen an dem Beispiel Abb. 235.

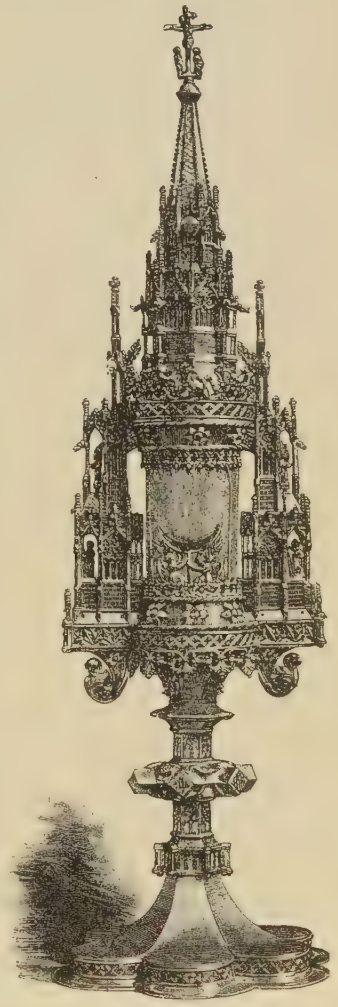


Abb. 235. Monstranz zu Fritzlar. Ende des 15. Jahrh.

Auch der Einband der Altarbücher verarmt, wiewohl die Bekleidung der Deckel mit getriebenem Gold- und Silberblech und der Besatz mit Edelsteinen im Ansehen bleibt. Das spätere Mittelalter leistet Mustergültiges in Einbänden mit gepreßtem und getriebenem Leder.

Die Reliquienschreine werden manchmal hinter dem Altar aufgestellt mit Trägerfiguren von Engeln aus Stein oder Metall. So findet die Großplastik neue Anregungen, insbesondere in Italien im Trecento. Auch die Kerzenhalter, die Ständer von Weihwasserbecken u. dergl. werden gern als Figuren von dienenden Engeln gebildet.

An den Meßgewändern liebt das 13. Jahrhundert den freien, von der Verzierung unbehinderten Faltenwurf. Man verzichtet auf die byzantinische Bilderstickerei und begnügt sich mit gemusterten Seidenstoffen, Damasten und Brokaten. Der Schmuck, Stickerei und Besatz mit Perlen, Goldzieraten, Steinen beschränkt sich auf die Borten wie den sogen. Stab der Casula. Da werden später figürliche Bilder nicht verschmäht. Insbesondere erscheint auf dem Rücken der Casula im Spätmittelalter oft ein Kruzifix. Die „englische Arbeit", unterlegte Reliefstickerei mit Gold und Seide und allerlei Besatz, sogar mit Miniaturgemälden auf Pergament und unter Hornplättchen, machte den Ornat schließlich wieder steifer und schwerer als je.

Die Bilderwirkerei erlebt im 14. Jahrhundert ihre erste Blütezeit. Schon zur Zeit des hl. Ludwig sind die „Tapeziere" in Paris zünftig organisiert. Flandern wird sodann die wahre Heimat dieser Kunstindustrie.

C. Die gotische Bildkunst.

I. Gegenstände und Auffassung.

Es ist wahr: das Mittelalter lebt in einer Dämmerwelt, in mystischem Halbdunkel mit magischer Beleuchtung. Es sieht Welt und Zeit, Natur und Geschichte mit dem Auge des Glaubens oder Aberglaubens und erwartet Wunder überall; leichtgläubig gegenüber allem Hörensagen, stumpfsinnig gegenüber den wirklichen Erscheinungen. Alle Wissenschaft ist theologisch, ihre Zwecke kirchlich, ihre Stoffe überliefert. Sie schleppt der Form nach das antike Wissen mit sich, hat aber nichts davon als Fabeln, Fabeln statt Geschichte, Fabeln statt Naturgeschichte. Die Helden des Altertums sind ihm Vorbilder christlicher Tugend oder abschreckende Exempel heidnischer Verkehrtheit; die Dichter und die Philosophen gelten als Propheten Gottes gleich den Sibyllen. Was heidnisch klang, deutete man allegorisch. Die Litteratur der Völker, deren Sprache für die Offenbarung Gottes und die Kirche diente, konnte nicht ganz gottlos sein. Die alten Kirchenväter hatten ja oft heidnische Aussprüche als Ahnungen der Wahrheit angeführt.

Die Natur sieht das Mittelalter bald mit dem Auge des Asketen, als entstellt durch Sünde und verheert durch den Tod, einen Schauplatz der Schrecken und Gefahren, eine Stätte der Versuchungen, ein Reich des Teufels; bald wieder mit dem Blick des Mystikers, als Spiegel Gottes, Offenbarung ewiger Schönheit und Weisheit, Sinnbild des Übersinnlichen, denn „dies Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Schon die antike Naturgeschichte bestand großenteils aus Fabeln. Dazu kamen nun die nordischen Naturmythen und orientalischen Mären, ein buntes Gemisch von Tiefsinnigem und Unsinnigem. Schon die Kirchenväter des Altertums hatten gelehrt, wie man aus allem eine Fabel mit christlicher Moral machen könne. Eine alexandrinische Schrift des 4. Jahrhunderts etwa, der Physiologus, liegt diesen Betrachtungen zu Grunde und wirkt in den Bestiarien des Mittelalters fort. Das waren jetzt die Lehrbücher der Naturgeschichte, und nach ihnen wieder wurden die Bibelstellen ausgelegt, die eines Tiers erwähnten. Entweder muß das Tier ein Dogma andeuten oder dem Menschen als Beispiel des Guten und Bösen dienen. Der Geschmack für das Fabelhafte war unersättlich, zu den klassischen Fabelwesen aus der Mythe und dem astronomischen Kalender kamen nordische Lindwürmer und orientalische Gebilde aus Gewebemustern, und die Phantasie entwickelte und kombinierte daraus immer neue. Doch gewahrt man nach den Kreuzzügen einen humoristischen Beigeschmack in diesen Phantastereien. Die Welt war aufgeklärt und nahm diese Dinge nicht mehr so ernst.

Eine mannigfaltige Symbolik heftet sich an Zahl und Raum, an die Form der kirchlichen Geräte und Gebäude, an die gottesdienstlichen Gebräuche. Sie bleibt aber gelehrte Liebhaberei.

Der Symbolik verfällt auch das Gebiet der Sprache. Ihre Abstraktionen werden in der mittelalterlichen Phantasie nach dem Vorgang der antiken lebendige Geschöpfe, Genien, den Engeln ähnlich. So die Tugenden und Laster nach Prudentius, die Künste oder Wissenschaften nach Marcianus Capella, Boethius u. a., das Jahr, die Jahreszeiten, Winde, Elemente, der Tod und das Leben, die Welt, die Kirche und die Synagoge.

Die Bibel selber wird nach allen Regeln der Kunst allegorisch ausgelegt in mehrfachem Sinn. Zwar ihre historische Wahrheit wurde nicht in Frage gestellt, vielmehr wurden selbst die Personen der Parabeln als historische behandelt wie auch die

Gestalten der Apokalypse. Dazu kommt dann die moralische (tropologische) Auslegung und die allegorische mit der Unterabteilung der anagogischen, welche an Unsichtbares und Himmlisches denkt. So ist Jerusalem tropologisch die gläubige Seele, allegorisch die streitende Kirche, anagogisch der Himmel der Seligen. Spirituelle Auslegung, moralische oder mystisch-erbauliche, wurde in freister Weise, namentlich an den Psalmen geübt; das war ein Hauptgegenstand der „kontemplativen Studien". In diesem Sinn gingen die Figuren der Wortillustration zum Psalter dann in den Kirchenschmuck über.

Der prophetische Zusammenhang zwischen den beiden Testamenten wird im hohen Mittelalter systematisch durchgeführt. Die Historien werden in eine Doppelreihe gebracht: Vorzeichen und Erfüllung, oder auch in eine dreifache: vor dem Gesetz, unter ihm und in der Gnadenzeit. Es werden auch Bild und Gegenbild vertauscht, das Neue Testament aus dem Alten illustriert und umgekehrt.

Endlich wird das ganze Wissen encyklopädisch zusammengefaßt im Rahmen der Heilsgeschichte und so der bildenden Kunst zur Darstellung überwiesen. Die Reihe beginnt mit der Schöpfung, den Schöpfer und die Trinität voran, Erschaffung und Fall der Engel. An die Schöpfung schließt die Welt- und Naturkunde an, und an die Urgeschichte der Menschen die Darstellung der menschlichen Arbeiten, Künste und Wissenschaften und der Abgötterei. Neben der biblischen Geschichte geht die alte Weltgeschichte her, und ihr folgt die Geschichte der Kirche und ihrer Heiligen. Die Vorzeichen des jüngsten Tags, die zukünftige Geschichte des Antichrists und das Weltgericht beschließen den Cyklus, in den auch die Tugendlehre eingeschlossen ist. Diese dargestellt durch die klugen und thörichten Jungfrauen, durch die personifizierten Tugenden und Laster samt den Tieren, welche diese letzteren vertreten, auch wohl durch ritterliche Kämpfe zwischen Tugenden und Lastern. Alexander, der im Greifenwagen gen Himmel fahren will, ist ein Bild des Hochmuts. Auch Dietrich von Bern, der Ketzer, wird als wilder Jäger zum Bilde sündigen Willens. Andererseits ist Pyramus ein Bild des Erlösers, der aus Liebe in den Tod geht. Die Eitelkeit des Lebens wird verspottet durch ein Puppenspiel, an den Pranger gestellt in Gestalt eines Liebespaars. Frau Welt ist an der Kehrseite von Gewürm zerfressen. Im Ton der Tierfabel wird die verkehrte Welt verspottet. Aber es wird auch mit grausigem Humor das unerbittliche Geschick geschildert in den Totentänzen, die man zuerst in Aufführungen sah. Die Franziskaner zeigten gern das Bild des Herrschers Tod als Memento mori, und sogar die Legende Buddhas mußte als Legende von Barlaam der Christenheit die Vergänglichkeit des Irdischen predigen.

Die Gottheit wird im hohen Mittelalter wieder unbefangen dargestellt, sogar als Andachtsbild. Gottvater erscheint bis zur Wendezeit des Mittelalters, dem 13. Jahrhundert, in der Gestalt von Christus, dann als der „Alte der Tage" (Dan. 7, 9) mit Anlehnung an den byzantinischen Typus des Abraham im Himmel, und seit dem 14. Jahrhundert als der ewige König, im kaiserlichen oder päpstlichen Ornat, manchmal in gebrechlicher Gestalt und mit grämlicher Miene.

Der Sohn Gottes zeigt ein und dieselbe Gestalt, ob er nun in der Ewigkeit gedacht ist oder in der irdischen Erniedrigung, nur das Kostüm wechselt mit der Situation. Seine Gestalt folgt seit dem 12. und 13. Jahrhundert wieder dem bärtigen Typus, und zwar ausgehend von dem byzantinischen, doch mehr und mehr nationalisiert im Sinne des lateinisch-germanischen Volkstums. Im 15. Jahrhundert galt als authentisch ein dünnbärtiger Gesichtstypus, der von einer als Geschenk des Sultans Bajazet II. an Papst Innocenz VIII. geschickten byzantinischen Gemme ausging. Wenn er die gewöhnliche antike Tracht trägt (Tunika und Pallium), so ist Christus barhäuptig und barfüßig; das letztere ursprünglich wohl nur Mißverständnis der antiken Beschuhung mit Sandalen. Der Kreuznimbus ist für ihn wie für alle Figuren der Gottheit ausschließlich obligat. Für das Andachtsbild Christi waren drei Situationen vorzüglich überliefert: das Kind auf dem Schoß der Mutter, der Heiland am Kreuz, der Erhöhte auf dem Thron. Sie sind ursprünglich aus biblischen Historien oder Mysterien hervorgegangen und stellen dieselben in Abkürzung, im Auszug dar. Die andächtige Betrachtung hat sich auf die Hauptpersonen konzentriert und will durch keine Nebenfiguren abgelenkt werden; zum Verständnis der

wohlbekannten Situation genügt ihr eine Andeutung. Auf dieselbe Weise sind im Mittelalter neue Typen entstanden, für den leidenden Erlöser vorzüglich. (Davon unten Näheres.) Es können aber die Heilsthatsachen auch umschrieben werden. Die Anregung dazu hat das Mittelalter nicht nur aus der hl. Schrift geschöpft, sondern auch aus den Kirchenvätern und aus dem Physiologus. Manche Darstellung dieser Art ist zum landläufigen Glaubensbild geworden. So seit altkirchlicher Zeit das Lamm Gottes, im Frühmittelalter Christus, wie er auf Löwen und Ottern und Drachen schreitet (Ps. 91, 13) als Sieger über Tod und Sünde. So im hohen Mittelalter der Thron Salomos mit dem Christkind auf dem Schoß der Mutter, die Kelter, darin Christus sein Versöhnungsblut vergießt, das Einhorn, der Pelikan, der Adler oder Phönix.

Der hl. Geist wird ausnahmsweise (etwa zu Gen. 1, 26) in menschlicher Gestalt dargestellt, wenn die Dreieinigkeit, die Wesensgleichheit der drei göttlichen Personen, zum Ausdruck gebracht werden soll. Die drei Personen sitzen in gleicher Gestalt auf einer Bank. Die Anregung wird von den Griechen ausgegangen sein auf Grund der biblischen Erzählung vom Besuch der drei Engel bei Abraham. Das Spätmittelalter hat auch versucht, die Einheit der drei Personen anzudeuten durch eine Gestalt mit drei Köpfen oder einen Kopf mit drei Gesichtern. Die romanische Periode hat eine formal ebenso als inhaltlich ansprechende Darstellung der Dreifaltigkeit gefunden: Gottvater, thronend, hält vor seinem Schoß den Kruzifixus, über dessen Haupt die Taube schwebt. Der Sinn ist klar, tief und biblisch wahr: die Offenbarung des dreieinigen Gottes zu unserer Erlösung. Die Komposition ist eine Vereinigung der Majestas mit dem Crucifixus.

In der Darstellung der Engel folgt die abendländische Kunst den verschiedenen Typen, die der griechische Geist geschaffen hat, am treusten in Italien, nur daß die Seraphim — geformt als Menschenbüsten mit drei Flügelpaaren — nach und nach zu Kinderengeln werden. Wo sie das Kreuz auf Golgatha umflattern, sind sie fast wie Schwalben anzusehen, heißen auch ucelli celesti. Im Norden werden Typen und Kostüme volks- und zeitgemäß: edle Jünglinge in priesterlicher oder ritterlicher Tracht. Die Einteilung der Engel in drei Ordnungen und neun Chöre ist zwar auch von der lateinischen Kirche seit Gregor d. Gr. angenommen, wird indessen in der Kunst selten durchgeführt. Zumeist erscheinen die Engel als Diakonen (oder Akoluthen) und dann mit einem Flügelpaar. Namentlich anerkannt sind die Erzengel Michael, als ritterlicher Streiter in der germanischen Welt hochgefeiert, Raphael und Gabriel.

Die Teufel, von den Griechen als Dämonen aufgefaßt, werden in der lateinisch-germanischen Welt zu Scheusalen, halb schreckhaft, halb possenhaft. Das Dämonische physiognomisch auszudrücken, ist der mittelalterlichen Kunst versagt. Zu Grunde liegt die Bocksgestalt, vom antiken Satyr her, dazu kommen die monströsen Zusammensetzungen nach dem Muster der gnostischen Figuren auf Abraxassteinen und endlich der Gedanke, daß der Teufel der Affe Gottes sei — darum auch die Anlehnung an die dreiköpfige Figur des Cerberus (in Italien) — und das Widerspiel eines Engels. Die Mysterienbühne ist sozusagen die hohe Schule der Teufelsdarstellung geworden. Die Hölle wird durch den Rachen eines Ungeheuers angedeutet.

Von „Heiligen" des Alten Testaments ist bei den Lateinern nach der Kirchenspaltung bald nicht mehr viel die Rede. Doch treten in der kirchlichen Kunst die Propheten, die Vorfahren und Vorbilder oder Vorläufer Christi auf mit ihren Spruchblättern und (seit dem 13. Jahrhundert) Attributen. In der nordischen Kunst sind sie früh durch die Tracht der Gegenwart charakterisiert als Juden, Könige, Kriegsleute, Priester. Zu diesem Kunstbrauch mögen die Schauspiele beigetragen haben. Moses hat (seit dem 13. Jahrhundert) Hörner (wegen 2 Mos. 34, 29: facies cornuta) und trägt die Gesetztafeln. Aaron, in Hohepriestertracht, hält den blühenden Stab u. s. w. Der König David ist in der Ahnenreihe begleitet von Bathsheba, Salomo von der Königin von Saba.

An der Spitze der Heiligen des Neuen Bundes stehen, wie bei den Griechen, Maria und der Täufer. Diese beiden kommen auch mit Christus vereint in einer Gruppe vor, der griechischen Deësis entsprechend. Maria ist in der romanisch-byzantinischen Kunst vorzüglich als die würdige Mutter Gottes aufgefaßt, wie sie bei der Huldigung der Weisen etwa erschien; in der Kunst der Gotik aber und im Minnesang als Jungfrau, wie bei der Verkündigung; oder als Schmerzensmutter, wie sie unter dem Kreuz gestanden ist. Sie trägt meist noch — als Schmerzensmutter immer — die altbyzantinische Kleidung mit dem über den Kopf gezogenen Mantel. Doch auch schon früh bloßes Haar mit geflochtenen Zöpfen und oft eine Krone; im 15. Jahrhundert bei uns die Kopfhülle (Wimpel und Weihel) der Nonnen und Matronen.

Der Täufer ist der Einsiedler von der Wüste; beim jüngsten Gericht aber auch der verklärte Selige im weißen Gewand. Sein Attribut ist der Kreuzstab, später meist aus Schilfrohr (wegen Matth. 11, 7), und das Lamm, zunächst als Attribut im kleinen dargestellt auf einer Scheibe. Am Ausgang des Mittelalters wird er, nach der Legende von seiner Begegnung mit der aus Ägypten heimkehrenden Familie in der Wüste, gern als Knabe dargestellt, und begleitet von dem Lamme, wie ein Hirte.

Die Apostel, Paulus inbegriffen, erscheinen wie Christus in antiker Tracht, barfuß und barhäuptig. Ihre Typen, soweit individuell und feststehend, sind die altkirchlich-byzantinischen. Petrus hat im Spätmittelalter manchmal die Tonsur. Johannes wird jugendlich gebildet, wie er in der Passionsgeschichte erscheint. Seit dem 13. Jahrhundert haben die Apostel wie auch andere Heilige bestimmte Attribute; wo die Bibel keine Anregung bot, half das Martyrologium aus.

Auf die Typen der weiteren Heiligen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Interessant ist, ie aus einem unverständlich gewordenen Andachtsbild, dem des Gekreuzigten im Typus des nadenbilds von Lucca, eine neue bärtige Heilige Namens Virgofortis, Kümmernis, Hilfe, ent- ehen konnte. Alle Heiligen der Kirchengeschichte werden nach ihrem Stand gekennzeichnet durch e Tracht der Zeit des Künstlers. Erst in der neueren realistischen Kunst geschieht das auch en Aposteln. Petrus erscheint da als Papst, Jakobus als Pilger u. s. w.

Rein historische Cyklen aus der Bibel kommen zwar auch noch im hohen Mittelalter vor, besonders in Italien, aber überwiegend folgt die Auswahl einem ogmatischen Interesse. Die heilsgeschichtlichen Thatsachen gelten der katholischen Betrachtung als Mysterien, die der Gläubige in mystischer Gegenwart vor sich sieht, nd von heilsgeschichtlicher Bedeutung sind ihr die meisten Ereignisse im Leben Jesu. Der Übergang vom Historienbild zum Andachtsbild ist ein fließender, und fließend ist der Praxis der Unterschied zwischen biblischer und legendarischer Überlieferung. Oft ird nicht sowohl der biblische Text illustriert als eine erbauliche Betrachtung über n oder die probable Auslegung eines Kirchenlehrers. Die romanische Periode liebt edankenvolle Cyklen, nicht bloß typologische, sondern auch anderweitige, dogmatischen der moralischen Inhalts, wobei die leitende Idee durch freigewählte biblische und gendarische Geschichten illustriert wird, z. B. die Kraft des Glaubens in Wand- alereien zu Brauweiler. Das spätere Mittelalter, seit der Epoche des hl. Franziskus, ertieft sich lieber mystisch, lyrisch in die einzelne Heilsthatsache oder Episode, vor- iglich der Passion. Oder es malt sie sich dramatisch, realistisch, psychologisch aus, ozu die kirchlichen Schauspiele lebhafte Anregung boten. Aus den Schauspielen läßt ch eine Fülle von naiv-poetischen, derb-realistischen oder auch komischen Zügen in den blischen Geschichtsbildern des späteren Mittelalters herleiten. Man muß sich hüten, e Erfindung auf seiten der mittelalterlichen Künstler nach modernen Begriffen an- schlagen, man würde sie sicherlich weit überschätzen. Der Bildner haschte nicht nach euen Ideen und Einfällen, im Gegenteil, er griff am liebsten zu der allgemein be- nnten Darstellungsweise. Die Erfindung übernahm er von den Poeten, von den heologen; seine Sache war eben nur die würdige und lebendige bildnerische Dar- ellung und die solide Herstellung.

Mehr, als gewöhnlich erkannt oder zugestanden wird, ist die Bildnerei des lateinischen Mittelalters auch von der griechischen Ikonographie abhängig. Deren Einfluß hat gewährt vom bis ins 14. Jahrhundert, vorzüglich in Italien, und hat von dort aus durch Vermittlung r Bettelorden und dann durch die künstlerische Bewegung der Renaissance auf alle katholischen inder nachgewirkt. Aber auch unmittelbarer Einfluß griechischer Kunst ist vom 10. bis ins . Jahrhundert in Deutschland vielfach nachweisbar. Sowohl in der dramatischen Ausmalung s in der lyrischen Vertiefung der Scenen sind die Griechen die Lehrmeister der Italiener ge- esen, und auch die Dichtung der Franziskaner mag mannigfach von griechischer Poesie und nst angeregt sein. Die italienische Kunst also schwankt zwischen lateinischer und griechischer ilderregel. Die französische aber, weniger die deutsche, besitzt eine selbständige, über die karo- ingische auf die christlich-römische Periode zurückgehende Überlieferung.

Schöpfung und Sündenfall sind natürlich wegen ihrer dogmatischen Bedeutung rundsteine des heilsgeschichtlichen Bildersystems. Sie eröffnen jede umfassende Reihe. ie fehlen selten im Bilderschmuck des Eingangs einer Kirche.

Es lag eine doppelte Überlieferung vor: eine lateinische in der karolingischen und früh- manischen Kunst und eine griechische, die ebenfalls im Abendland, wenigstens in Italien, ver- eitet war. Gewisse gemeinsame Typen stammen aus der christlichen Antike. Die ersten Schöpfungs- gewerke lassen sich ohne Zuhilfenahme von Symbolen nicht darstellen. Die griechische Kunst lf sich in echt künstlerischer Weise durch Personifikationen mit Attributen. Die abendländische nst ist, wenn sie von solchen absieht, auf prosaische Andeutungsmittel angewiesen: Kugeln er Scheiben in der Hand des Schöpfers. Durch die Farbe muß ihre Bedeutung angegeben erden. Die Weltscheibe (mappa mundi) mit eingezeichneten Einzelheiten ist von Hause aus ie rein wissenschaftliche Illustration (nach Macrobius). Sie wird manchmal zur Illustration s biblischen Schöpfungsberichts gestempelt durch Anfügung von Kopf und Händen von Christus

dem Schöpfer, der gleichsam hinter der Weltscheibe verborgen steht. Der erste Schöpfungstag wird nach Anweisung der Kirchenväter gemeiniglich durch die Erschaffung der Engel verbildlicht. Daran schließt sich auch wohl der Sturz der Abgefallenen. Danach erscheint die Weltkugel. In der älteren Kunst dient sie dem Schöpfer als Sitz, in der des hohen Mittelalters hält er sie gewöhnlich in der Hand und scheidet daran die Elemente, weist den Gestirnen ihre Bahn, setzt die Tiere darauf und läßt die Pflanzen wachsen. Unter den Tieren werden gern die fabelhaften und fremdartigen mit aufgeführt; am Ulmer Münster z. B. ein Elefant mit Turm. Am siebenten Tag ruht Gott, auf dem Globus sitzend. In die Geschichte der ersten Menschen hat der deutsche Sinn manchen treuherzigen Zug eingeflochten. Für die Erschaffung Adams ist zweierlei Darstellung überliefert: die Gestalt wird vom Schöpfer wie von Prometheus modelliert und dann belebt durch den Anhauch, oder Gott hilft ihr, sich aufzurichten. Diese letztere, die byzantinische Auffassung, verdrängt im hohen Mittelalter zumeist die andere, altchristliche. Bei der Erschaffung Evas nimmt Gott aus dem Leib des schlafenden Adam eine Rippe, dies die abendländische Darstellungsweise. Oder er läßt das Weib aus Adams Hüfte steigen; und ein sinniger Zug, ursprünglich ein griechischer Gedanke, ist es, daß die Neugeschaffene sogleich anbetend vor ihrem Schöpfer die Hände zusammenlegt. Gott giebt väterlich die Hände der beiden zusammen. Beim Sündenfall verhüllen sie sich mit Blätterbüscheln gleich den mittelalterlichen Badequasten. Die Schlange, weil sie spricht, hat einen, oft gekrönten, Frauenkopf; auch manchmal vier Füße wegen 1 Mos. 3, 14. Die Frucht ist ein Apfel oder im Süden auch wohl eine Feige. Den Gefallenen giebt Gott Kleider; in der naiven nordischen Kunst wirft er etwa der Eva ein Hemdlein über. Bei der Austreibung aus dem Paradies schwingt ein Engel das Schwert über sie. Dann hackt Adam den Boden und Eva nährt ein Kind oder spinnt.

Weiter liefert die alttestamentliche Geschichte — von Jubal und Thubalkain, von Noah, Abraham und Isaak, Joseph — noch manche Scenen, die nach uralten Typen, aber in knapp andeutender Weise dargestellt sind, da sie ja doch meist nur wegen ihrer typologischen Beziehungen aufgenommen sind. Der theologische Gedanke, der gar nicht dem Künstler angehört, ist die Hauptsache. Sehr oft ist auch dieser schwach oder geradezu abstoßend, z. B. die Trunkenheit Noahs als Vorbild der Schmach Christi. Die Symbolik ist oft ganz äußerlich oder gezwungen. So soll die Witwe von Sarepta, weil sie Holz trägt, ein Vorzeichen der Kreuztragung Christi sein; sie hält es darum auch in Kreuzform. Simsons Aufbruch in der Frühe mit den ausgehobenen Thorflügeln von Gaza ist ein Gegenbild der Auferstehung Christi und, weil er den Berg hinaufsteigt, zugleich der Himmelfahrt. Die Sache wird vollends zum öden Schematismus in den sogen. Armenbibeln des späteren Mittelalters. In den sogenannten allegorisierten, Historien- oder Moral-Bibeln dieser späteren Zeit ist bald der historische Sinn, bald der mystische oder moralische nach dem Kommentar illustriert, wie auch in den Text allerlei Exkurse, Erklärungen, Gedichte, Fabeln eingeschoben sind. Da ist z. B. Josephs Triumph illustriert durch Christi Himmelfahrt; wie er die Kornspeicher füllt durch die Ausgießung des hl. Geistes; statt Benjamin erscheint Paulus und statt Moses Petrus. Wenn es schon bei den historischen Büchern so zugeht, was wird vollends aus dem Hohenlied, dem Buch der Weisheit, den Propheten und dem Psalter! Dem Hohenlied wird der Stoff entnommen zur Verherrlichung der Maria, die zugleich die Kirche bedeutet. Die geistlich verstandene Wortillustration und die mystische Sinnillustration des Psalters liefert die meisten symbolisch-ornamentalen Motive für den romanischen Kirchenschmuck an Bauwerk und Gerät. Und daneben her läuft die historische und typologische. Aus dem Bilderpsalter stammen die Aspis (Otter) und der Basilisk, die reißenden Löwen, Wölfe, Bären, die dräuenden Stiere, Eber, Hunde. Da schießt der Böse in Gestalt eines Kentauren gleich dem im Tierkreis seine Pfeile. Da eilt der Hirsch zum frischen Wasser, und grünt die Palme, ein Bild des Gerechten. Die Vögel nisten sicher auf den Bäumen und picken Beeren vom Weinstock: die gläubigen Seelen. Der Eber, welcher den Weinstock verwüstet, ist der Feind Gottes und alles Guten. Menschen klettern in Weinranken aufwärts, halten Blumen in der Hand und pflücken Trauben: alles Bilder für den Genuß des Heils

und das ewige Leben, eingegeben durch den Wortlaut der Psalmenverse. Da wird der Kelch des Heils gezeigt und Schild und Schwert zum Zeichen des göttlichen Schutzes. Die Aspis geht mit einem Reiter durch, der vergeblich ihr sein Schwert in den Leib stößt. Es ist die Leidenschaft. Sie verstopft ihr Ohr mit dem Fuß. Aber Christus beschwört sie, zerschlägt ihr den Kopf oder entreißt den Menschen ihrem Rachen. Die „Thoren" werden als Narren, als Gaukler dargestellt. Der Pelikan stand im Psalter; im Physiologus wurde er zum Sinnbild Christi. Der Psalter nennt auch die Einhörner. Nach dem Physiologus ist das Einhorn, das sich von der Jungfrau fangen läßt, ein Sinnbild der Menschwerdung des Gottessohns.

Die Verkündigung des Wunders der Menschwerdung, der „englische" Gruß, ist neben der Kreuzigung das Hauptbild des hohen Mittelalters, wie früher die Herrlichkeit des Herrn. Maria erscheint, seit Bonaventuras Betrachtungen, in der Regel kniend und in der späteren Zeit zumeist im Psalter lesend (wie schon bei Otfried von Weißenburg). Eine Lilie ist im 15. Jahrhundert gewöhnlich ihr beigegeben oder auch dem Himmelsboten statt des Stabes in die Hand gegeben. Über der Benedeiten schwebt die Taube des hl. Geistes; seit dem 14. Jahrhundert erscheint auch wohl Gottvater. Am Ausgang des Mittelalters kommen mancherlei unpassende Versuche vor, das Mysterium der unbefleckten Empfängnis zu versinnlichen, insbesondere durch wörtliche Illustration der Liedesworte: Verbum aure percipis.

Die Geburt des Herrn hat statt in einer Hütte, die durch Krippe, Ochs und Esel als Stall bezeichnet ist. Maria kniet anbetend vor dem Kinde, das am Boden liegt, oder hebt den Schleier von ihm. Auch Joseph betet öfter mit an, als daß er abseits grübelt. Manchmal sind schon die Hirten zur Anbetung erschienen. Ochs und Esel bezeugen wohl auch ihre Teilnahme, indem sie das Kind belecken. Das Hauptmotiv, das Knieen der Maria vor dem Kind, geht auf die Franziskaner-Poesie zurück, mittelbar vielleicht auf ein griechisches Gleichnisbild (S. 148). Die apokryphen Realismen der altbyzantinischen Kunst, wie das Baden des Kindes, sind mit der Auffassung der Maria als Wöchnerin aus der abendländischen Kunst verschwunden. Engel singen in der Luft das Gloria. In der Renaissance ist der Schauplatz oft eine Ruine. Plastische Gruppen zur Weihnachtslegende, Krippen sind seit dem 15. Jahrhundert (Stuttgart, Stiftskirche) nachweisbar; schon der hl. Franz aber hatte eine Krippe aufgestellt.

Die Weisen aus dem Morgenland, seit Bedas Zeit Kaspar, Melchior, Balthasar benannt, erscheinen seit dem 11. Jahrhundert stets als Könige. Der erste ist als Greis dargestellt, der zweite als Mann, der dritte als Jüngling. Gegen Ausgang des Mittelalters werden sie aber auch als Vertreter der drei Rassen bezeichnet, der Hamit als Mohr. Eine innigere Beziehung ist seit dem 13. Jahrhundert dadurch in die Gruppe gebracht, daß der erste kniend den Fuß des Kindes küßt, der zweite eben niederfällt, der dritte seine Schätze auftut. Zu glänzender Entfaltung des Gefolges mit den Rossen und Kamelen werden vorzüglich die Festaufführungen Anregung geboten haben; sie beginnt im 14. Jahrhundert.

Die Beschneidung Jesu wird erst am Ausgang des Mittelalters dargestellt, sonst nur die Darstellung im Tempel, wobei oft das Christkind segnet anstatt Simeons.

Der Kindermord wird zur wilden Rauferei am Ausgang des Mittelalters durch den Widerstand der Mütter, der Spielen abgesehen sein mag. Sie kratzen, beißen, werfen mit dem Schuh. Herodes wird im hohen Mittelalter nicht mehr mit dargestellt, weil er wirklich nicht dabei war.

Die Flucht nach Ägypten ist von apokryphen Kindheits-Evangelien legendarisch ausgeschmückt. Die Darstellungen gehen auf Vorbilder aus dem Orient zurück, woher auch die Legenden selber stammen. Jakobus, der Stiefbruder des Herrn und Gewährsmann des Protevangeliums, begleitet manchmal den Zug, oder auch einige Knechte und eine Magd. Um eine Notlüge gegenüber den Verfolgern zur Wahrheit zu machen, läßt das göttliche Kind eine Saat reifen. Unterwegs stößt die Karawane auf zwei Räuber, einen guten und einen bösen, dieselben, welche nachmals mit Jesu gekreuzigt werden. Eine Palme neigt sich vor dem Kind und bietet ihre Früchte dar, ein Quell entspringt plötzlich unter ihren Wurzeln. Da macht die hl. Familie Rast. In einer ägyptischen Stadt stürzen bei der Ankunft des Gottessohns die Götzenbilder, und der Statthalter Aphrodisius bekehrt sich. Drachen werden zahm vor ihm.

Im altkirchlichen Andachtsbild des göttlichen Kindes auf dem Schoß der Mutter ist die Kindheitsgeschichte zusammengefaßt und die Heilsthatsache der Menschwerdung dargestellt. Es ist ursprünglich die Hauptgruppe des Epiphanienfestbilds.

Das Kind ist stets bekleidet, ein kleiner Mann und alt am Geist. Es sitzt aufrecht und segnet oder legt den Finger an die Lippen, denn es ist der fleischgewordene Logos (In gremio matris residet sapientia patris). Es hält darum auch wohl ein Buch oder ein Kreuzscepter und ist manchmal gekrönt. Der Apfel, den es öfter in der Hand hat, mag eine Umbildung des Globus sein. Der Vogel an derselben Stelle wird auf die Legende im Thomas-Evangelium zurückgeführt, daß das Kind thönerne Vögel belebt habe, kann aber auch ursprünglich die Taube

des hl. Geistes gewesen sein, wie denn das göttliche Kind als Immanuel auch zuweilen mit den sieben Gaben des Geistes (Jesaia 11) abgebildet wird in romanischer Zeit. Die Traube in der Hand des Kindes mag eine jüngere Spielerei mit sinnbildlichem Anklang sein. Seit dem 13. Jahrhundert werden diese ernsten symbolischen Motive immer mehr und mehr im Ton eines Sittenbilds behandelt. Das Kind spielt mit Kreuz oder Lamm; das Spiel wird aber manchmal zur Tierquälerei. Im 13. Jahrhundert legt die Gruppe das Hieratische ab und wird lebendiger, intimer, menschlicher. Das Kind wird kindlicher, leichter bekleidet und endlich nackt; es blickt und dreht sich etwa nach der Mutter um, statt wie ehemals gerade aus dem Bild herauszublicken, greift auch wohl nach ihr, steht auf und wird schließlich mutwillig, ja unartig. Auch die Mutter ist nicht mehr die seelenlose „Gottesträgerin", die kaum den Blick auf das Kind richtete und höchstens auf dasselbe deutete; sie umfaßt es jetzt, senkt zärtlich das Haupt zu ihm, läßt es den Fuß in ihre Hand setzen, spielt mit ihm. In der statuarischen Plastik der gotischen Zeit kommt die stehende Muttergottes auf, und diese Gruppe ist von Anfang an besonders frei.

Sie verbindet sich mit den Vorstellungen von der Königsbraut des Hohenlieds und von dem himmlischen Weib der Offenbarung zum Typus der Himmelskönigin.

Das altbyzantinische Gefolge der Engel bei dem Thron der Gottesmutter erhält sich in der Gunst der Künstler wie der Andächtigen, zumal in Italien.

Die Gruppe der hl. Anna mit Maria und dem Kind selbdritt gehört erst dem Ausgang des Mittelalters an.

Die Taufe Christi wird seit dem 14. Jahrhundert meist durch Infusion, nicht mehr durch Immersion vollzogen. Bis ins 15. Jahrhundert steht Christus in einem Wellenberg, der ihn hoch hinauf verhüllt — eigentlich dem von oben gesehenen Strom nach antikischen Vorbildern, aber mit Weglassung der Ufer; im 15. Jahrhundert in seichtem Wasser mit natürlichen Ufern. Dem Täufer steht ein dienender Engel symmetrisch gegenüber. Die Hauptfigur ist von vorn gesehen.

Bei der Verklärung fällt die Mandorla seit Giotto meist fort und der Herr schwebt frei in der Luft. Fra Angelico läßt ihn, wie am Kreuz, die Arme ausbreiten.

Die Wunder und die Gleichnisse Christi treten in der Kunst des hohen Mittelalters sehr zurück. Die Parabelbilder sind von profanen Sittenbildern kaum zu unterscheiden. Als moralisches Exempel wird unter den Parabeln die Geschichte des verlorenen Sohnes immer gern und ausführlich frei geschildert. Und beliebt bleibt natürlich auch die Geschichte vom armen Lazarus und reichen Prasser mit den Bildern der Seligkeit und der Verdammnis, sowie die Gestalten der zehn Jungfrauen mit dem Bräutigam Christus, dem einmal, am Straßburger Münster, der Versucher in Gestalt eines Junkers entgegengestellt wird.

Die Passion tritt seit den Tagen des hl. Bernhard und des hl. Franziskus immer mehr in den Vordergrund des frommen Interesses. In knappster, streng biblischer Fassung waren die Passionsscenen schon in den frühromanischen Bilderhandschriften und, wie wir lesen, auch in den Wandmalereien geschildert worden. Ausführliche dramatische Schilderungen mit pathetischen Zügen und lyrischen Beigaben schufen zuerst die Byzantiner, seit dem 10. Jahrhundert. Im Abendland haben die Franziskaner dafür Bahn gebrochen durch ihre Meditationen und Lieder. Mehr als die griechische Kunst ist die gotische darauf bedacht, neben allem Schmerz doch auch die Sanftmut und die Seelengröße des leidenden Heilands auszudrücken. Die Kompositionen aber stammen im wesentlichen aus der griechischen Ikonographie. In der deutschen Kunst wird im Gegensatz zu dem Dulderstinn des Heilands die Bosheit und noch mehr die Verkehrtheit seiner Peiniger mit Vorliebe ausgemalt, offenbar im Anschluß an Mysterienspiele. Gerade hier bricht der Humor durch! Der cyklischen Behandlung, die keine einzige Episode preisgeben mag, bleiben vorzüglich die Italiener treu. Sonst hilft man sich gern damit, daß die übrigen Vorgänge als Begleitbilder etwa im Hintergrund des Hauptbilds angebracht werden.

Der Einzug in Jerusalem ist wohl nächst den Osterbegebenheiten am frühsten in Aufführungen dargestellt worden. Das ganze Bild war aber schon von der altbyzantinischen Kunst

ausgeprägt. — Eine legendarische, von einem Dialog eingegebene Darstellung wird hienach oft eingeschoben: der Abschied Jesu von seiner Mutter. Ein darauf bezügliches Gedächtnis und Gebet galt im Spätmittelalter als Gewähr seligen Absterbens. — Als Passionsscene ist zumeist das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern aufgefaßt, mit Ankündigung des Verrats. (Die mystische Darstellung des ersten Abendmahls, der Stiftung des Sakraments, ist bei den Lateinern selten.) Der Tisch beim letzten Mahl ist nicht mehr der antike, sondern eine gerade lange Tafel, hinter der die Jünger sitzen, Christus in der Mitte. Oder auch ein kreisrunder (von oben gesehener) Tisch. An der freien Vorderseite ist gewöhnlich der Verräter ganz allein. An der Brust Jesu liegt trotz der veränderten Situation und darum meist in ungeschickter Weise der Lieblingsjünger (Joh.). Der Verräter, dem namentlich die deutsche Kunst gern einen Teufel beigiebt (nach Luk. u. Joh.), greift in die Schüssel (Matth. u. Mark.) oder empfängt von Christus selbst den Bissen (Joh.). Duccio, Giotto und manche Spätere lassen den Verräter auch von den Jüngern, mindestens von Petrus, erkannt sein (erkannt wegen Matth., von Petrus wegen Joh. 13, 24), auch wohl weggehen.

Beim ersten Abendmahl steht Christus in der Regel und segnet Brot und Kelch oder reicht den niederknieenden Aposteln Brot oder Hostien von der Kelchpatene, wie der Priester bei der Kommunion. Den Verräter lassen einige teilnehmen, veranlaßt durch die Synoptiker, andere nicht, wegen Joh. 13, 30.

Bei der Fußwaschung ist das in der Schrift (Joh. 13, 9) gegebene Doppelmotiv für Petrus im Frühmittelalter nur von den Byzantinern voll ausgenützt worden: Petrus deutet mit der einen Hand auf seine Füße, mit der anderen langt er nach seinem Haupt. Dieser Typus verbreitet sich nun auch im Abendland.

Die Vorgänge im Garten am Ölberg waren schon von der älteren griechischen Kunst ausführlich in mehreren Episoden geschildert. So geschieht es manchmal auch in unserer mittelalterlichen Kunst. Die Zahl der Jünger wird aber hier meist auf drei beschränkt (Matth., Mark.); bei den Griechen sind es meist die Elfe (nach Luk. u. Joh.). Für die andächtige Betrachtung genügt sogar die Christusfigur allein. Der Seelenkampf des Heilands ist so recht eine Aufgabe für die werdende moderne Kunst. Christus kniet im Gebet oder hat sich niedergeworfen. Er sieht den Kelch des Leidens (Matth. 26), der ihm oft von dem Engel (Luk. 22, 43) vorgehalten wird, obwohl dieser doch ihn stärken soll. — Die Gefangennahme ist besonders günstig für den Realismus des 15. Jahrhunderts. Sie war auch von den Griechen schon weit früher in figurenreicher Scene geschildert worden. Die nordische Kunst bereichert sich durch Motive von der Bühne. Da steigen die Kriegsknechte — neben der Thür — über den Zaun herein, da rauft sich Petrus mit Malchus, dem Helden von allerlei Bübereien in den Spielen. Aber diese Dinge gehören nicht mehr eigentlich dem mittelalterlichen Geist an. Judas ist schon im 14. Jahrhundert durch gelbes Gewand als Neiding gekennzeichnet. — Wenn Pilatus in der antikchristlichen Kunst als Unschuldiger erscheint, wenn die byzantinische Kunst an dessen Frau erinnert, die Jesum schützen will, so erscheint in der mittelalterlichen Kunst vielmehr der Teufel und giebt dem Richter schlimmes Urteil ein.

Bei den nachfolgenden Scenen macht sich wieder der Bühneneinfluß geltend. In der deutsch-romanischen Kunst sind die Juden mit ihren Spitzhüten gekennzeichnet. Später treiben in den Spielen und auch in den Bildern die Schergen allerlei Unfug, mehr läppisch übrigens als grausam. Die Geißelung wird seit dem 11. Jahrhundert dargestellt. Die Passionssäule darf dabei nicht fehlen. Die Dornenkrönung wird im 13. Jahrhundert abgebildet. Die Rohrstäbe, womit zwei Schergen den Dornenkranz auf das Haupt Jesu niederdrücken, erinnern an das Bühnenmittel, eine blutgefüllte Blase auszudrücken. In der Roheit der Folterknechte sah man gleichsam die Hölle selber an dem Heiland ihre Wut auslassen.

Die Andacht aber greift sich gern die Person des Dulders allein heraus und läßt sich an bloßen Andeutungen seiner Schmach und Schmerzen genügen. So entsteht im 14. Jahrhundert aus der Verspottungsscene die Figur, welche unter dem Namen Ecce homo bekannt ist, der Mann der Schmach. So die Zusammenstellung der Passionswerkzeuge als Waffen oder Wappen Christi, die aber das Gebiet der Kunst nur noch streift. Sie wird zurückgehen auf das 14. Jahrhundert, wo das Fest der Lanze und der Nägel auf Betreiben Karls IV. eingeführt ward. So auch die Darstellung des Christus im Kerker (dem Dürer einmal seltsamerweise die Nägelmale gegeben hat!). — Beim Leidensgang wird nach der Zeit des Franziskus das Leiden vorzugsweise betont, nicht mehr so sehr die Würde.

Christus trägt (nach Johannes) selbst sein Kreuz oder bricht gar unter dessen Last zusammen. Einen zweiten Brennpunkt des Affekts bildet Maria, die es mit ansehen muß, gefolgt von den anderen hl. Frauen. Im übrigen wird das Vorbild der kirchlichen Aufführung oder Prozession maßgebend, mit der Fahne u. dergl. Der kreuztragende Heiland allein wird auch Andachtsbild, etwa in Halbfigur.

Im 15. Jahrhundert kommt die Legende vom Schweißtuch der Veronika herein, das wiederum zum selbständigen Passions-Andachtsbild wird. Dann kommen auch die Kreuzwege mit den Stationsbildern auf, als Nachbildung der Via dolorosa zu Andachtsübungen.

Die Kreuzigung im genauen Sinn, die Anheftung ans Kreuz, wird im früheren Mittelalter, zunächst bei den Griechen, dargestellt als am feststehenden Kreuzesstamm vollzogen. Nach den Bühnenanweisungen aber wird Christus entkleidet, auf das liegende Kreuz angebunden, angenagelt und dann mit dem Kreuz aufgerichtet; so auch in der Kunst des höheren Mittelalters.

Der Heiland am Kreuz ist bis ins 13. Jahrhundert dargestellt als Sieger über Tod und Sünde. Bekleidet mit einem bis zu den Knieen reichenden Hüftentuch oder mit langem Purpurrock (trotz den Evangelien), dann auch königlich gekrönt, mit gleichen Füßen stehend auf einem Fußbrett, an Händen und Füßen angenagelt, immer lebend und erhobenen Haupts gerade ausblickend — eine durchaus ideale Auffassung.

Zu diesem Bild des Gekreuzigten passen die frühmittelalterlichen Gedankendarstellungen: die triumphierende Kirche und die besiegte Synagoge, Mors und Vita, Adam und die anderen Auferstehenden, Joseph von Arimathia, wie er im Gral das Blut der Erlösung auffängt u. dergl.

Natürlich giebt es auch verschiedene Kompromisse dieser dogmatisch-mystischen Auffassung mit der historisch-dramatischen; handelt es sich doch um eine geschichtliche Heilsthatsache. Solche Züge sind die Anwesenheit von Maria und Johannes, die Mitdarstellung der Schächer, des Schwammreichens und des Speerstichs, des frommen Hauptmanns u. s. w., des Heilands selber ohne Rock.

Die andere Auffassung, die pathetisch-mystische, die dem hohen Mittelalter von den Byzantinern kam, ist auch keine historisch treue. Denn die Gekreuzigten hingen nicht an den Nägeln, sondern ritten wahrscheinlich auf einem Sitzpflock. Aber realistisch ist die fragliche Darstellung doch gemeint. Christus sterbend oder tot, mit geneigtem Haupt, hängt (mit oder ohne Fußbrett) an seinen angehefteten Armen.

Diesen realistischen Zug nimmt die abendländische Kunst im 13. Jahrhundert von den Griechen an, weil er geeignet ist, das bittere Leiden auszudrücken, das seit Anselm, Bernhard, Franziskus der katholischen Andacht zur tröstlichen Genugthuung gereicht. Der byzantinische Typus wird nur insofern verändert, als das Dulderhaupt bald mit dem Dornenkranz gekrönt erscheint, wofür nur eine poetische Wahrscheinlichkeit spricht, und daß die beiden Füße von einem und demselben Nagel durchbohrt sind. Der Beweggrund zu dieser Neuerung, die mit dem legendarischen Befund der hl. Helena im Widerspruch steht, mag ein künstlerischer gewesen sein, vielleicht angeregt durch das Motiv der ausgebogenen Kniee bei der hängenden Figur des Christus und bei den Schächerfiguren. Man empfand es auch als eine Neuerung und schrieb sie den Ketzern zu, die damit das Kruzifix hätten entstellen wollen. Die T-Form des Kreuzes und die Dreizahl der Nägel sollen Glaubenssatz der Waldenser gewesen sein. Doch wird auch dem hl. Franz eine Äußerung zugeschrieben, wonach die Dreizahl der Nägel zu der Armut Christi gezählt würde. Zu dieser Auffassung des Gekreuzigten paßt auch die figurenreiche, dramatische Schilderung der Golgathascene, wie sie von den Griechen auf die Italiener und dann auf die gesamte Kunst der Renaissance übergegangen ist. Maria fällt auch wohl in Ohnmacht, ein echt dramatisches Motiv, aber doch dem Stabat mater Jacopones nicht ebenbürtig. Der Hauptmann, in der byzantinisch-italienischen Kunst zumeist beritten, hebt beteuernd, huldigend die Rechte, und die Kriegsknechte würfeln oder raufen sich — in der realistischen deutschen Kunst — um den Rock. Die Magdalenerin umfaßt knieend den Fuß des Kreuzes. Kleine Engel flattern klagend in der Luft. Die Mystik bringt auch wieder symbolische Motive: das Blut aus den hl. Wunden wird in Abendmahlskelchen von Engeln aufgefangen. Das sogen. lebende Kreuz, dessen Arme zu menschlichen werden und verschiedene allegorische Handlungen verrichten, ist im 15. Jahrhundert beliebt. Derartige Kreuzesallegorien haben namentlich die Jünger des Franziskus erdacht. Das Kreuz wird zum Lebensbaum u. dergl. Die mystische Betrachtung liebt es, in die dramatische Schilderung der ganzen Scene andächtige Zeugen, Heilige einzuführen, wie sie zunächst am Kruzifixbild als Stifter oder Verehrer Platz gefunden hatten. — Der neueren Kunst ist der Gekreuzigte oftmals ein Vorwand zur Entfaltung anatomischer Kenntnisse geworden und Golgatha ein malerisches Motiv für Beleuchtungseffekte.

Kreuzabnahme und Grablegung sind in den Evangelien berichtet unter namentlicher Anführung Beteiligter. Danach sind sie schon in den frühromanischen Bilderevangelien anspruchslos geschildert. In der griechischen Liturgie und Kunst werden sie dramatisch ausgemalt und lyrisch vertieft. Sodann auch in den Erbauungsschriften der Franzikaner, diese werden neben griechischen Bildern maßgebend für die katholische Kunst

In der griechischen Liturgie schließt an die Kreuzabnahme die sogen. Klage an. Daher die Beweinung Christi in der abendländischen Kunst. Eine Abkürzung derselben in Verbindung mit einem Stück Marienkult ist die sogen. Pietà (Vesperbild, Vierge de pitié): Maria hält den abgenommenen Leichnam des Sohnes auf ihren Knieen oder sein Haupt auf ihrem Schoß. In der neueren Kunst hat dies Motiv dank den in ihm enthaltenen Kontrasten und seiner undogmatischen, rein und allgemein menschlichen Bedeutung die höchsten Meisterwerke inspiriert.

Aus der Scene der Grablegung oder genauer wohl aus der griechischen Osterdarstellung des Christus im Grabe, die eine Gebetsformel illustriert und zu dem verherrlichten Christus das Gegenbild abgiebt, stammt das (nach Ps. 89, 1) sogen. Bild Misericordias Domini, Erbärmdebild, das zunächst in Italien und in Deutschland im 14. Jahrhundert sich verbreitet: Christus, vom Kreuz abgenommen oder im Grab, läßt seine Wunden sehen, ein Gegenstück zum Ecce homo. Wenn sein Leichnam im Grab oder unter dem Kreuz von Engeln oder von den Personen der Beweinung aufgerichtet erscheint, so liegt eine abgekürzte Darstellung der Beweinung vor. Doch die Vorstellungen wurden offenbar nicht klar geschieden. Es ist eben der Mann der Schmerzen und des bitteren Todes, und der sakramentale Christus, der Fronleichnam, ein Andachtsbild aus der Karfreitagsvesper. Auch mit dem Ablaßbild der Messe Gregors verbindet es sich und mit dem mystischen Kelterbild. Durch Erbauungsbücher wie das Speculum humanae salvationis aus dem 14. Jahrhundert sind die Vorstellungen dieser Art volkstümlich geworden.

Die Darstellung von Christus in der Vorhölle ist altkirchliche Erfindung mit griechischer Erweiterung. Im hohen Mittelalter wird sie bei uns nur durch die Einwirkung der Spiele etwas modifiziert.

Diesen ist der Fußtritt abgesehen, womit Christus die Pforte sprengt, und der Widerstand der Teufel, wenn auch diese Motive im Spiel selbst auf Väterstellen zurückgehen. Der Fürst der Unterwelt ist gewöhnlich unter die Thürflügel geraten, auf die Christus tritt, und sie liegen kreuzförmig aufeinander. Die Osterfahne, die Christus statt des früheren Kreuzstabs hält, wird auf liturgische Aufführungen in Prozessionsform zurückgehen. Sie wird dann das Hauptkennzeichen für den Auferstandenen in einzelner Gestalt.

Seit dem 12. Jahrhundert versucht die abendländische Kunst den Vorgang der Auferstehung selbst darzustellen, den freilich kein Auge gesehen hat. Es genügt dem Glauben nicht mehr, bloß die Spuren des Wunders zu schauen. So tritt die Scene mit den Frauen am leeren Grab mehr zurück; desgleichen die Erscheinungen des Auferstandenen, ausgenommen diejenige vor Maria Magdalena, deren zarte Poesie die Künstler stets anzieht.

Die Auferstehung wird in der reifen Kunst des Mittelalters, bei den Italienern seit Giotto, so dargestellt, daß Christus aus dem Grabe aufschwebt. Die guten Deutschen lassen ihn — wie auf der Bühne — herausteigen. Fra Angelico läßt ihn beim Besuch der Frauen über dem Grabe schweben, doch ungesehen von ihnen. Die Wächter werden von jeher im Schlafe dargestellt. Die Schrift erzählt aber (Matth. 28, 4), daß sie vor der Erscheinung des Engels erschreckt, wie tot hinfielen. Das Grab selber ist fast immer, unbekümmert um die Schriftangaben, als Sarkophag unter freiem Himmel dargestellt worden. Die Osterspiele sind, soweit bekannt, die ältesten; hervorgegangen aus dialogischer Rezitation des Evangeliums. Glücklicherweise hat die bildende Kunst die ärgsten Ausschreitungen der späteren Spiele nicht mitgemacht, die Possen des jüdischen Salbenkrämers, den Wettlauf zwischen Johannes und Petrus zum Grabe u. dergl.

Beim Gang nach Emmaus wird Christus gleich den beiden Jüngern gern als Pilger dargestellt (im Spätmittelalter).

Die Himmelfahrt wird in der byzantinischen und danach oft auch in der romanischen Kunst so abgebildet, daß Christus in einer Aureole thront oder steht, die von Engeln getragen wird (oder auch von Cherubim, die ja die Wagen Gottes sind). Dabei erscheint Christus also ebenso wie in der Herrlichkeit und wie bei seiner Zukunft, was biblisch gerechtfertigt ist (Apg. 1, 11). Die historische Scene wird erst durch die Gruppe unten (zwei Engel, Maria und die Elfe) und die Ölbäume deutlich. Die altkirchliche Orantenstellung der Maria verliert sich in der romanischen Kunst, wo sie nicht mehr verstanden wird. Das Abendland hat aber aus alter Zeit eine eigene Darstellung, die sich an das Wort ascensio hält: Christus, im Profil gesehen, mit dem Kreuzstab in der Rechten, steigt aufwärts, der Hand Gottes zu, die ihn von oben segnet. Das hohe Mittelalter nimmt von den Griechen die Aureole, aus der eigenen Tradition aber das Emporschreiten, und sucht so das Emporschweben darzustellen. Das gelingt zuerst dem Giotto

auf rein malerische Weise; es wird aber von seinen Nachfolgern zum Teil wieder aufgegeben, indem sie Christus ruhig in die Mandorla stellen, ohne die Bewegung anzudeuten. Durch französische Miniaturen wird seit dem 13. Jahrhundert eine weniger künstlerische Darstellung üblich, die sich aber auf die Bibel beruft: Eine Wolke nahm ihn auf, vor ihren Augen weg. Das wird wörtlich illustriert, man sieht von Christus nur noch die Füße und den Saum des Gewandes, und auf der Erde unten sieht man noch seine Fußspuren, wegen Sachar. 14, 4.

Bei der Ausgießung des hl. Geistes ist Maria in den frühromanischen Bilderhandschriften noch nicht zugegen, dagegen im hohen Mittelalter durchweg, wie schon lange bei den Griechen. Die Taube kommt erst hier bei uns hinein. Das Sprachenwunder und die Pfingstpredigt Petri sind in der gotischen Periode manchmal mit der Ausgießung verbunden.

Auf das Pfingstbild folgt im Festbilderkreis die Himmelfahrt Mariä (s. unten).

Das Weltgericht: In Italien besteht eine von den Griechen ausgehende Tradition, in Frankreich und Deutschland eine selbständige, lateinische. Sie vermischen sich aber, wie schon früher, mannigfach. Griechischer Herkunft ist die Deësis. Maria und der Täufer als Fürbitter, der Kreuzesthron, der Feuerstrom, die apokalyptischen Allegorien und die Bestien bei der Auferstehung, die Kennzeichnung der verschiedenen Sünden, welche die Verdammten büßen. Lateinisch, altkirchlich ist das apostolische Richterkollegium, das von Engeln gehaltene Kreuz, abendländische Zuthat die Allegorie der Seelenwägung (Dan. 5, 27). Die Entwicklung führt im hohen Mittelalter überall vom repräsentativen zum dramatischen Bild, dem auch die Bühne wirklich viele Motive liefert. Leben und Bewegung kommt in alle Gestalten und Gruppen. Darüber geht indessen die Klarheit der Komposition oft verloren, und oft auch die Hälfte der biblischen Wahrheit. Der unparteiische Richter wird zum zornigen Rächer. Die Apostel werden zurückgedrängt durch die Heiligen des katholischen Himmels. Maria wird wohl gar dem Weltrichter gleichberechtigt an die Seite gesetzt. Himmelsfreuden und Höllenqualen sind manchmal augenscheinlich mit gleichem Behagen ausgemalt. Das Zeichen des Menschensohns, das Kreuz wird oft vergessen oder doch versteckt. Michael spielt eine Hauptrolle als Seelenscheider oder später meist als Seelenwäger. Das biblische Bild des Seelenvaters Abraham, das ja auch nur eingetragen war, paßt in die realistisch-dramatische Darstellung nicht mehr herein. Das Buch des Lebens wird ebenso selten angebracht.

Christus ist so dargestellt, daß man seine Wundenmale sieht. Dadurch unterscheidet sich der richtende von dem herrschenden. Er hält in der nordischen Kunst gleichmäßig die Arme mit den offenen Händen erhoben. In der italienischen kommt eine Drehung der linken Hand hinzu, so daß er die Verdammten abzuweisen, die Begnadigten einzuladen scheint, ein ziemlich subtiles Doppelmotiv. Schließlich gewinnt aber das Motiv des Abweisens die Alleinherrschaft über die ganze Figur, doch in Verbindung mit dem Wundenzeigen. Das Angesicht Christi, im altkirchlichen Vorbild gerade heraus ins Leere oder auf den Beschauer blickend, wendet sich erst den Gesegneten, dann aber, in der Renaissancekunst, den Verdammten zu. Im Norden dagegen verschmäht die Bildnerei der Gotik nicht das hieroglyphenartige Ausdrucksmittel, daß ein Schwert aus seinem Munde geht (Offb. 1, 16 u. a.). Zu dem Schwert kommt in der flandrischen und deutschen Malerei der Spätgotik auch wohl noch ein Lilienstengel (wegen Jes. 11, 4?). Aus dem zweischneidigen Schwert können auch ihrer zwei werden, in Erinnerung an Luk. 22, 15. Auferstehung und Gericht vermischen sich, indem die Auferstandenen sofort sich nach rechts oder links wenden. Von Engeln werden die Begnadigten geführt, von Teufeln die Verdammten in Ketten. Der Ort der Seligen ist eine Stadt mit Mauern oder ein Haus (Joh. 14, 2), endlich eine Kirche, wie beim Spiel. Petrus schließt die Thüre auf. Die Seligen werden auch wohl von ihrem Schutzengel begleitet und bekleidet. Sie tanzen Reigen auf den paradiesischen Auen. Die italienische Malerei zeigt mit feinem Sinn gern den Zug der Seligen wohlgeordnet, während die Verdammten und Verzweifelten in wilder Unordnung durcheinander irren. Sie werden in die Glut hinabgestoßen, im Kessel gesotten, von Teufeln verschlungen oder auf allerlei raffinierte Weisen gequält, wie es ein jeder verdient hat. Teufel bemühen sich in der deutschen Kunst auch bei der Seelenwägung mit possenhaftem, erfolgloſem Eifer um Beute. Die italienische Kunst seit Dante läßt sich meist von dessen Schilderung der Hölle inspirieren.

Im allgemeinen ist es richtig, daß die abendländische Kunst sich an den evangelischen Text hält und die apokalyptische Phantastik vermeidet, die den Griechen so sehr zusagt. In Abkürzung des dramatischen Bilds genügt zum Verständnis auch die Gestalt des Richters in der Glorie, mit seinen Wundmalen und etwa noch mit dem Schwert; dazu Maria und der Täufer.

Hier kann das Bild zu Allerheiligen angereiht werden: die Trinität, umgeben von der himmlischen Hierarchie.

Die Heiligen, deren Person und Legende für die Kunst des hohen Mittelalters hauptsächlich in Betracht kommt oder bezeichnend ist, sind: Maria samt ihren

Eltern und ihrem Gemahl, der Erzengel und Drachentöter Michael, die Apostel, und der Täufer, Stephanus, Martin, Nikolaus, Georg, Christophorus, dessen Name sich zur sinnigen Mythe ausgestaltet hat, Franziskus, Katharina von Alexandrien, Maria Magdalena, Barbara. Hauptquelle ist die Goldene Legende Jakobs a Voragine.

Die biblischen Notizen über Maria sind erweitert durch das Protevangelium des Jakobus, die Geschichte von der Kindheit Jesu und das Buch vom Hingang der Maria, sämtlich orientalischer Herkunft. Danach giebt die Kunst die nachstehenden Scenen häufiger: Mariä Geburt, ein Wochenstubenbild nach dem Vorgang gewisser byzantinischer Weihnachtsdarstellungen; ihre Einführung im Tempel; ihre Vermählung mit dem greisen Witwer Joseph, und wieder ihren Tod, Begräbnis, Himmelfahrt und Krönung. Verschiedene Episoden, die mit biblischen zusammenhängen, sind im Leben Christi gestreift worden (s. oben). Der Tod Mariä wird im griechischen Urbild so dargestellt, daß Maria tot im Bette liegt, das die Apostel umstehen, während Christus ihre Seele in Gestalt eines Mädchens in Empfang nimmt. Die nordische Kunst des Spätmittelalters schildert dafür die katholischen Sterbezeremonien, mit denen die Apostel beschäftigt sind. Die oberdeutschen Künstler lassen Maria am Betpult sterben. Die (leibliche) Himmelfahrt wird ähnlich wie bei Christus entweder als Fahrt in der von Engeln getragenen Aureole oder später als freies Emporschweben dargestellt. Sie läßt dem ungläubigen Thomas ihren Gürtel zum Zeichen. Die Krönung Mariä als Braut Gottes (nach dem umgedeuteten Hohenlied) wird auf verschiedene Weise vollzogen: durch Christus oder durch die Trinität, d. h. durch Vater und Sohn in Gegenwart der Taube; Maria sitzt zur Rechten Christi oder zwischen dem Vater und dem Sohne auf dem Thron oder kniet vor ihnen. Die Kunst der Renaissance vereinigt gern die Krönung im Himmel mit dem leeren Grab auf Erden, wo die Apostel staunend versammelt sind. Die Krönung giebt der Kunst Gelegenheit, den himmlischen Hofstaat glänzend auszumalen; so wie auch die Maestà, d. i. die thronende Gottesmutter. Die Krönung Mariä ist den Griechen fremd.

Die Andachtsbildertypen der Maria sind zumeist aus Legenden hervorgegangen.

Als „Gottes Magd", wie bei der Verkündigung, in einem Buche lesend und darum auch „allerweiseste Jungfrau". Als „Mutter Gottes" sitzend mit dem Knaben auf dem Schoß, wie bei der Huldigung der Weisen, als „schmerzensreiche Mutter", wie bei der Passion, auch mit dem Schwert in der Brust (Luk. 2, 35) oder mit sieben Schwertern mit Bezug auf ihre sieben Schmerzen als Mutter Jesu (Andachtsbild einer 1495 in Belgien gestifteten Bruderschaft). Als das Weib der Offenbarung (Offb. 12, 1), auf der Mondsichel stehend, mit zwölf Sternen gekrönt, von Strahlenglorie umgeben (diese Darstellung später meist auf die „unbefleckte Empfängnis" gedeutet). Die „Himmelskönigin" hält das Kind auf dem Arm, tritt auch wohl dem Drachen auf den Kopf (wegen 1 Mos. 3, 15 in der Vulgata). Sie ist die Fürbitterin, die Beschützerin der Menschen. So nimmt sie ihrer ein Häuflein unter ihren Mantel, so beschwört sie Gottes Zorn als Mutter seines Sohnes und wendet die Pestpfeile ab. Mit Bezug auf das Hohelied sitzt sie im verschlossenen Garten, im Rosenhag, umspielt von ihren Mägden. An die Rosenkranzbrüder verteilt sie rote und weiße Rosen. Sie ist das volkstümliche Bild der Kirche.

An die Legenden der Heiligen reihen sich andere an: vom hl. Kreuz, vom Schweißtuch der Veronika und anderen Passionsreliquien. An den biblischen Vorstellungskreis vom jüngsten Tag schließt sich die Legende vom Antichrist, an die Weihnachtsgeschichte die von den hl. drei Königen und ihren Reiseabenteuern, an die Passionsgeschichte die Legende von Pilatus. Dazu kommt die Fülle der moralischen Legenden aus dem Altertum, dem Morgenland, dem Norden, wie z. B. die von Barlaam und von den drei Toten, die Tierfabeln u. s. w. —

In diesem Überblick über den Bilderkreis des hohen Mittelalters spiegelt sich ein gutes Stück innerer Kirchengeschichte. Wir verfolgen die Entwicklung der katholischen Frömmigkeit bis zur Reformation hin, und dies nicht nur an den eigentlichen Andachtsbildern. Die Kunst der hochromanischen Periode ist wesentlich Gedankenkunst. Im Vergleich zu ihr erscheint die Bildnerei der Gotik als ausgesprochene Gefühlskunst. Dort sind die Söhne Benedikts die geistigen Führer, hier die des Franziskus. Dort ist die Kunst inspiriert durch die alten Kirchenväter, hier durch zeitgenössische Dichtung in Lyrik, Legende und Drama. Die romanische Kunst bewegt sich streng in den Grenzen der altkirchlichen Überlieferung. Aber auf dem untergeordneten Gebiet der dekorativen Kunst, vorzüglich in den Psalterhandschriften, verrät sich die Krisis,

die im Gemütsleben der katholischen Völkerfamilie vor sich geht, die Angst um das Seelenheil, da die objektiven kirchlichen Gnadenmittel doch nicht mehr genügen und die mönchischen Übungen vergeblich aufs äußerste gesteigert sind. Das 13. Jahrhundert findet Frieden und ist darum der Freude voll. Franziskus ist der mächtigste Prophet des neuen Lebens, der subjektiven Frömmigkeit, die das Heil persönlich, individuell erfaßt, der Humanität, die das Heilige menschlich nahe fühlt. Seine Stiftung freilich wird alsbald hierarchischen Zwecken dienstbar gemacht. Doch die geistige Bewegung schreitet unaufhaltsam, mächtig fort bis zur Reformation und zur Kunst Rafaels. Die altkirchliche Tradition und mit ihr die künstlerische Bevormundung durch die byzantinische Kunst wird gesprengt im Zeitalter Giottos und der Gotik dank dem germanischen Geist, der in sein Jünglingsalter eingetreten ist. Dann folgt die christliche Kunst teils einem einseitig religiösen, teils einem einseitig künstlerischen Zug: Mystizismus und Naturalismus, realistische Naturauffassung gehen nebeneinander her, natürlich nicht ohne vielfältige Berührung. Jener wird namentlich durch die Erbauungslitteratur, dieser durch die Bühnenspiele angeregt. Der mystische Zug lenkt die Kunst vielfach in unkünstlerische Bahnen, der Naturalismus aber in unkirchliche und irreligiöse. Dafür erringt er neue, schärfere Ausdrucksmittel für die Kunst des Zeitalters der Reformation. Die rein historische Auffassung und dramatische Schilderung der Historien, wie sie an Giotto ihren größten Genius gefunden hat, erlangt ein Gegengewicht an der spezifisch-katholischen mystischen Auffassung, die von Franziskus und den Franziskanern neu belebt wird, um in Fra Angelico ihren künstlerischen Engel zu finden. Ihr sind die heilsgeschichtlichen Begebenheiten eben Mysterien, die der Andächtige mit erlebt, die fortdauern. Daher die Erweiterung der biblischen Scenen durch andächtige Heiligengestalten, darum die Zusammenfassung derselben in eine Andachtsfigur. Das Historienbild ist Betrachtungsbild und die Grenze gegen das Andachtsbild ist fließend.

Im reinen Andachtsbild sehen wir die Passionsmystik sich vertiefen von Franziskus bis auf Luther, sehen den religiösen Minnedienst, die Marienverehrung eindringen und dann teilweise sich abklären im Sinne der Humanität, teilweise aber auch in offenes Heidentum ausarten. Wir spüren das erregte Heilsbedürfnis am Vorabend der Reformation und die Unzulänglichkeit der Mittel, womit die Kirche es zu befriedigen versucht.

II. Bildende Kunst im 13. Jahrhundert.

Mit den höchsten Erwartungen treten wir an die Kunst des 13. Jahrhunderts heran. Es ist die perikleische Zeit des Mittelalters, deren Baukunst uns schon zu rückhaltsloser Bewunderung hingerissen hat. Wie viel beredter wird erst die bildende Kunst zu uns sprechen im Zeitalter Walthers von der Vogelweide, Jacopones und Thomas' von Celano! In der That, auch die bildende Kunst wird innig wie ein Minnelied; sie selber ist erfüllt von Poesie, und sie spricht zum Volk in seiner Muttersprache. Sie schlägt zwar wie die Dichtung gern einen ritterlichen Ton an, doch sie wird darin vom ganzen Volk verstanden. Sie gehört der Laienwelt, die endlich das Christentum sich zu eigen gemacht hat. Es ist wie eine Offenbarung über die Völker gekommen, was Paulus einst den Athenern gepredigt hat: „Gott ist nicht ferne von einem jeglichen unter uns." Endlich, nach langen Jahrhunderten, ist die christliche Kunst wieder wahrhaft volkstümlich geworden, endlich wieder sieht sie das Heilige mit den Augen ihrer Zeit statt mit denen der Lateiner oder Griechen. Doch bricht sie

nicht gewaltsam mit der Überlieferung. Von innen heraus werden die Typen umgestaltet. Von innen heraus, nach geistigen Motiven schafft sie die Gestalten, und darum ist der Ausdruck derselben so rein und einfach, so typisch, wie in der Poesie.

Aber darin liegen auch die Schwächen dieser Kunst, die wir doch selten rückhaltslos bewundern können. Nach unseren Ansprüchen an Wiedergabe der Wirklichkeit ist die Kunst des Mittelalters kindlich, das heißt: zwar aufrichtig, unschuldig, liebenswürdig, aber auch oberflächlich und beschränkt. Die bildende Kunst dieser Zeit erschöpft auch nicht die Tiefen des christlichen Gefühls, sie läßt nicht einmal alle die Töne wiederklingen, welche die religiöse Lyrik anschlägt, und manchmal steht ihr harmloser Ton geradezu im Widerspruch zu dem Ernst des christlichen Gedankens. So beim Weltgericht. Das hat die strenge romanische Kunst mit aller ihrer Unbeholfenheit wahrer und ergreifender zu schildern gewußt. Doch hat auch die Bildnerei der Frühgotik für das Leiden Christi den rechten, ergreifenden Herzenston gefunden. Gewöhnlich aber muten uns die Schilderungen dieser Kunst wie Märchen an, so wie das ritterliche Epos der Zeit. Diese Welt ist immer maienschön, und alles führt darum zum guten Ende. Was kümmert den Erzähler die gemeine Wirklichkeit? So waldfrisch das Laubwerk der Frühgotik ist, so jugendfrisch, so rein und holdselig erscheinen die Gestalten des Bildwerks. Aber diese ewige Heiterkeit wird schließlich langweilig, das ständige Lächeln erscheint blöd. Wir vermissen das Individuelle und Charakteristische, den Kontrast, vermissen das Packende der Wirklichkeit, den Ernst und die Mannigfaltigkeit der wahren Natur. Diese Kunst ist auf das Weibliche gestimmt; sie bietet allzuviel des Süßen. Nur die nationale, vorgotische Kunst der Deutschen und der Italiener schlägt kräftigere Töne an.

Die menschliche Seele ist entdeckt, wenn auch noch nicht ergründet; ihren Empfindungen wenden die Künstler wie die Dichter alle Aufmerksamkeit zu und wissen sie in feinen Zügen zu schildern. Aber schon die Verhältnisse des Körpers bleiben unbestimmt. Das Gewand spricht neben den Gliedern fast gleichberechtigt mit; es folgt dekorativen Gesetzen, unabhängig von den Formen und Bewegungen des Körpers. Für die äußere Natur vollends haben die Künstler noch kaum einen Blick. Dieselben Steinmetzen, die das Laub so naturwahr abzubilden wissen, lassen sich bei der Andeutung der Landschaft im Bild an der alten Pilzform für die Bäume genügen.

Wie einst im perikleischen Zeitalter stehen die bildenden Künste: die Bildhauerei, die das neue Formgesetz entwickelt, und die Malerei in ihrer tonangebenden Gattung, der Glasmalerei, in enger Verbindung mit der Architektur. Diese giebt ihnen ein stilistisches Prinzip, und in dessen Verbindung mit dem erwachenden Naturgefühl beruht eben die Eigentümlichkeit und der Wert der Bildnerei dieser Epoche. „Die Natur macht sich noch nicht mit eigenwilliger Gewalt geltend, sie erkennt die höhere Regel an und unterwirft sich ihr; sie äußert sich wie der zarte Hauch, mit dem die ersten Frühlingskeime den Wald überziehen, wie das leichte Erröten auf jungfräulichen Zügen.“

1. Die Plastik im 13. Jahrhundert.

Aus dem strengen Übergangsstil entfaltet sich mit Beginn des 13. Jahrhunderts der freie Stil der frühgotischen Plastik wie die Blume aus der Knospe. So recht im Gegensatz zu der bisherigen Befangenheit offenbart sich ein frischer Sinn in der naiven Auffassung der heiligen Gegenstände, in der derben, breiten Behandlung der Formen. Die Köpfe sind nach dem Leben modelliert, die Stellungen und Draperien nach Modellen studiert, die Frontalität verlassen. Eine nationale Revolution, die im

Ornament, im Blattwerk zur Ausscheidung des antiken Akanthus und Aufnahme natürlicher heimischer Pflanzenformen geführt hat, vollzieht sich nun auch am Bildwerk.

An der Fassade von Notre-Dame in Paris sehen wir den neuen Stil zuerst in größerem Umfang auftreten. Bei der Erweiterung des Bilderschmucks der (wahrscheinlich unter Moritz von Sully um 1165 angefangenen) Annenpforte tritt er unmittelbar neben den älteren. Die Marcellusstatue am Mittelpfeiler ist merkwürdig als Beweisstück von bewußter Nachahmung des älteren Stils durch den jüngeren Meister. Daran schließt sich der Bilderschmuck des Hauptportals (Christus und Weltgericht) und linken Seitenportals (Maria und ihre Mysterien) und der Königsgalerie, von 1215—20 ungefähr. Die Kreuzfronten um 1260.

Die Skulpturen der Fassade an der Kathedrale von Amiens sind jünger (1238 begonnen), aber fast altertümlicher. Am Mittelpfeiler eine Christusstatue, „le beau Dieu d'Amiens". Ihn umgeben die Gestalten seiner Zwölfboten. Im Bogenfeld die Auferstehung und das Weltgericht. Das rechte Nebenportal ist der Maria gewidmet, das linke den Patronen. Sogar noch an der südlichen Kreuzfront (Porte dorée, um 1260) klingt der alte strenge Stil nach. Freilich nicht an der Hauptfigur, der Muttergottes, die vielmehr schon den Manierismus ankündigt. Sie ist als Mädchen aufgefaßt. In graziös eingebogener Haltung steht sie da. Das liebliche Gesicht mit den schmalgeschlitzten Augen und dem niedlichen Kinn ist beschattet von dem Kopftuch. Nicht nur das Lächeln, sondern auch die Weichheit des Fleisches erinnern an Lionardos Frauenköpfe. Diese hl. Jungfrau ist für die ganze Gotik maßgebend geworden.

Die Kreuzfronten der Kathedrale von Chartres belegen die ganze Entwicklung des Stils bis zu seiner Reife (um 1240). Nicht nur die Umrahmungen, sondern auch die Vorhallen der dreifachen Portale sind hier in Bildwerk aufgelöst. Voran gehen die Hauptportale, und zwar zuerst das nördliche. Die Vorhallen machen den Beschluß. Christus giebt das Hauptthema an der Südfront (vgl. Abb. 209), Maria an der Nordfront. Die Zahl der Standbilder ist Legion, unangesehen die Statuetten in den Bogenkehlen, und die Pfeiler sind mit Reliefbildern völlig überzogen. Diese Schule bleibt im ganzen doch dem Charakter des Bauwerks treu, streng und kraftvoll. Auch der grobkörnige Stein verlangte eine Behandlung, welche diesem Charakter zu gute kam. Die Gestalten schlank, noch an die Blockform gebunden, aber schon auf Untersicht berechnet und auf zerstreutes Licht unter den Vorhallen. Die Gewänder anliegend und feinfaltig. Die Köpfe von ernstem Ausdruck.

Alle Register läßt die bildnerische Ausstattung des Doms zu Reims erklingen; mild verklärte Würde und holdselig lächelnde Anmut herrschen vor. Hier sind nicht bloß die Portale samt ihren Wimpergen, sondern auch die Strebepfeiler mit ihren Baldachinen, die Galerien und sogar die Flächen der Stirnwand außen und innen mit Bildwerk geziert. Die Ausführung ist, wie nicht anders zu erwarten, ungleich ausgefallen. Die Figuren stammen auch aus verschiedenen Zeiten. Und bei der Versetzung der Fassade ist auch die ursprüngliche Komposition entstellt worden. Es fehlt nicht an plumpen Gestalten und stumpfen Köpfen oder überzierlichen Bewegungen, grinsenden Mienen. Aber wie edel, wie lebendig und frei ist der Stil im ganzen; die echt plastischen Stellungen, die großartig wirkungsvolle Behandlung der Gewänder, die wunderbare Mannigfaltigkeit der Typen, deren individuelles, obschon ideales Gepräge auf Benützung von Bildnissen angesehener Persönlichkeiten zu deuten scheint. Die Auffassung ist sehr weltlich. Hanna z. B. erscheint als elegante junge Taufpatin und Josef wie ein flotter Kavalier bei der Darstellung im Tempel.

Vor den drei Portalen hin läuft eine Reihe von 24 Statuen, welche sich am Hauptportal zu Gruppen aus dem Leben der Maria verbinden. Sie nimmt auch den Ehrenplatz am Mittelpfeiler ein. An den Giebelflächen sieht man gleichfalls in Wandgruppen dargestellt die Verkündigung, die Kreuzigung, die Wiederkunft des Herrn und in der Mitte die Krönung der Maria. Aber auch an den Wölbungen und Sockeln der Portale ist plastischer Schmuck in unabsehbarer Fülle ausgegossen, „eine ganze Welt von naiver Schönheit und Lebendigkeit".

Am nördlichen Kreuzarm ist das eine Portal Christus, das andere dem hl. Remigius gewidmet. Die Christusstatue an jenem kann als die schönste aus dem Mittelalter gelten. Das Weltgericht am Bogenfeld ist ebenfalls ein Meisterwerk seiner Gattung. Ein „kinderunschuldiges Lächeln" ist bei aller Lebhaftigkeit der Schilderung über die Gestalten ausgegossen.

Im Innern ist die Dekoration der Westwand bewundernswert. In Nischen, die von naturfrischem, obwohl teppichartig zartem Blattwerk umrahmt sind, stehen 122 Statuen und Gruppen, welche noch einmal das Erlösungswerk von Christus und Marias Anteil daran feiern.

Einige Figuren (Maria, Elisabeth) sind deutlich antiken Statuen nachgebildet. Im übrigen hat die französische Bildnerei ihren eigenen Gewandstil geschaffen, bei dem es nicht so sehr auf Anschaulichkeit der Körperformen ankommt als auf malerische Licht- und Schattenwirkung, wie sie bei der Aufstellung am Bauwerk nötig ist. Auch die typische Körperhaltung, die Ausbiegung in der Hüfte dient dem architektonisch-dekorativen Zweck, indem sie die Figur in die Diagonale zu den senkrechten Linien des Bauwerks bringt. Schon stellen sich bei greisenhaften Personen auch Versuche realistischer Charakteristik ein, schärferer Gesichtsschnitt und Angabe der Hautfalten, der Adern und Sehnen. Auch die Behandlung des Haars dient der Charakteristik von Alter und Geschlecht und Temperament. Trotzdem bleibt jede Figur ein Idealtypus.

„So hat denn hier die christliche Empfindung sich einen völlig entsprechenden klassischen Stil geschaffen und für alles, was in ihren Kreis fällt, den angemessenen Ausdruck gefunden. Die holdselige Lieblichkeit der Engel, die stille Seligkeit der Verklärten und Heiligen, der Ernst der Apostel, die gottergebene Demut der Märtyrer, die milde Klarheit des lehrenden und die feierliche Würde des richtenden Heilands, das alles ist nie höher und nie reiner von der Plastik dargestellt worden als hier" (Lübke). In ihren Bewegungen geben die Gestalten ein Abbild der edlen und doch noch natürlichen höfischen Sitte, im Ausdruck der Empfindungen verkörpern sie die Lyrik der gesunden Minnesängerzeit. Schmächtige Gestalten, selbst die Helden; und von demütiger Haltung selbst die Könige.

Das Bildwerk ist in der Hütte ausgearbeitet und fertig versetzt. Die Bildhauer sind zugleich Steinmetzen, und die Baumeister sind auch Sachverständige plastischen Schmucks. Aus dem Skizzenbuch des Wilars von Honnecourt sehen wir, wie die Architekten ihre Studien für die Plastik machten, wie sie nach der Natur und nach Antiken und nach Bildwerken ihrer Zeit zeichneten mit Hilfe eines Dreieckschemas. Aber die Leistungen setzen Arbeitsteilung voraus und die Zunftordnungen unterscheiden in Frankreich Bauleute und Bildkünstler. Und auswärts verbreitet sich die französische Plastik z. T. unabhängig von der gotischen Baukunst; man findet z. B. in Straßburg Pariser Bauformen neben bildnerischen Motiven von Chartres.

So verschieden die christlichen Ideale von den hellenischen sind, so ist die Vergleichung des Stils von Reims etwa mit dem des Phidias doch begründet, nämlich in der Ähnlichkeit der Stellung, welche die religiösen Ideale eben hier und dort im Leben des Volkes eingenommen haben, in der idealen Stimmung, die sie erzeugt hatten und die ihrem ganzen Wesen nach nur eine kurze Weile währen konnte. Immerhin dauert die Blütezeit des französischen Idealstils bis gegen Ende des Jahrhunderts, wenn schon der Manierismus und die realistische Reaktion — diese zunächst bei den untergeordneten Gestalten, aber auch bei der Madonna — um die Mitte desselben anheben.

Rasch genug hat der gotische Stil der Plastik die katholische Welt erobert. Wir finden ihn an den Kathedralen von Bourges (Fassade mit dem Cyklus des Weltgerichts), von Rouen, von Lausanne, von Bordeaux und an den englischen, in Wells und anderen Orten um 1250. In Deutschland hat schon der frühgotische Stil von Chartres und Paris Nachahmung gefunden (an der Südfront des Straßburger Münsters), dann in reichstem Maß der hochgotische Stil von Paris und Reims, am Rhein, in Sachsen und in Franken. Von der französischen Plastik bekommt auch die italienische des Trecento die entscheidende Anregung. Orcagnas und Ghibertis Stil ist schon ein Jahrhundert früher in Frankreich vorhanden.

Für die Geschichte des plastischen Stils sind die Grabdenkmäler mit ihren Bildnisfiguren besonders wichtig. Sie sind ja öfters datiert. Und zugleich ist diese Bildergattung das gegebene Gebiet für realistische Tendenzen. Zwar bis in die Zeit Ludwigs IX. sind es Idealbildnisse, jugendlich schön, so gut der Künstler es vermag, und treu nur in der Angabe der Standesabzeichen. Eine Bogennische umschließt oft die Tumba. Der Tote erscheint wie im Schlummer; so Heinrich II. von England mit seiner Gemahlin († 1204) und Richard Löwenherz in der Abteikirche von Fontevrault. Die Könige halten in der Hand das Scepter. Richards Gemahlin erscheint auf dem schönen Grabstein in der Abteikirche Eipau mit offenen Augen. In dem neuen Stil sind auch die bronzenen Grabplatten der Erzbischöfe Eberhard († 1223) und Gottfried († 1237) in der Kathedrale von Amiens gehalten. Dem letzteren sind kerzentragende und räuchernde Engel beigegeben. An der langen Reihe der Grabdenkmäler der französischen Könige in der Gruft von St. Denis läßt sich die Entwicklung der gotischen Plastik verfolgen seit Ludwig IX., der seinen Vorgängern von Chlodwig an solche setzen ließ. Noch Ludwigs Bruder Philipp und Sohn Ludwig sind in idealem Bildnis dargestellt. Individuelle Bildniswahrheit ist erstmals bei Philipp dem Kühnen († 1285) und seiner Gemahlin angestrebt.

Aber am Grabmal jenes Prinzen Philipp erscheinen schon die Ahnen der nachmals bei Fürstengräbern so beliebten Pleurants, Statuetten von Leidtragenden aus dem Leichengefolge.

Vereinzelte Meisterwerke sind das Ehrengrabmal des hl. Stephan in Obazine und das Grab des Erzbischofs de la Jugie in der Kathedrale von Narbonne.

Die Bildhauerei des 13. Jahrhunderts in Spanien schließt sich eng an die französische an. Die Skulpturen der Kathedrale von Leon sollen in jeder Hinsicht an diejenigen von Bourges erinnern. Die Puerta del Sarmental an der Kathedrale von Burgos wird als eines der schönsten Werke der Zeit gerühmt. Ein Grabmal von 1242 in der Kathedrale von Leon zeigt den reinsten Stil von Reims.

England hat die Bildhauerei erst im Gefolg der gotischen Architektur aus Frankreich überkommen, unter Heinrich III. (1216—72). Übrigens bietet die englische Gotik ihr nicht dasselbe Feld wie die französische oder deutsche. Es fehlen hier die dreifachen Portalanlagen; die Portale selbst sind klein und im Bogen offen.

Eine Ausnahme macht die Kathedrale von Wells mit ihrer auf französische Weise ausgebildeten Fassade. Sie hat zwar auch nur ein Portal, aber dieses hat im Bogenfeld ein Relief und an den Gewänden Standbilder, deren Reihe sich in Nischen an den Wandflächen fortsetzt. Andere Reihen von Reliefbildern und Statuen ziehen sich darüber hin bis zum Kranzgesims, wo das Weltgericht den Cyklus abschließt. Die Ausführung, um 1250, wird bezeichnet als sehr streng, doch lebendig im Relief und würdig in den Statuen. Vielleicht gehören auch die Bildwerke an der Front der Kathedrale von Lichfield und diejenigen am Südportal zu Lincoln noch dem 13. Jahrhundert an.

Wichtiger ist die Bildhauerei im Inneren der englischen Kirchen, an Konsolen und an den Zwickeln der Arkaden kleine Köpfe (in Erinnerung an die normännisch-romanische Dekoration) und Reliefs. Da ergab sich eine realistisch spielende Behandlung von selbst.

Eine gedankenvolle Dekoration dieser Art besitzt der Engelchor der Kathedrale von Lincoln. In den Zwickelreliefs des Triforiums wird durch Engel mit allerlei Beizeichen das Werk der Schöpfung und Erlösung dargestellt und gefeiert. Im Kapitelhaus von Salisbury schildern seine Zwickelreliefs die alttestamentliche Geschichte.

Die Eigenart der englischen Bildhauerei kommt am besten bei den Grabmälern zur Geltung. Als erstes gotisches wird dasjenige des Königs Johann († 1216) in der Kathedrale von Worcester genannt und seine Ähnlichkeit mit dem des Bruders Richard Löwenherz in Rouen hervorgehoben.

Die britische Eigentümlichkeit, die nachmals hervortritt, ist das Streben nach lebendiger Haltung. Nicht nur das Gewand erscheint bewegt, sondern die Figur selbst; die Augen sind offen, der Kopf auch wohl zur Seite gewandt, der Ritter greift zum Schwert — einmal hat er das Visier geschlossen. So erklärt sich auch die häufige Erscheinung, daß die Beine wie im Tanzschritt übereinander gelegt sind, was man früher für das Erinnerungszeichen an eine Kreuzfahrt angesehen hat. Alle diese steinernen Grabfiguren waren vollständig bemalt. Was für Frankreich die Gruft von St. Denis, das ist für England der Chor von Westminster. Unter den Königsgrabmälern des 13. Jahrhunderts sind die ausgezeichnetsten die beiden in Erz gegossenen von Heinrich III. und Eleonore, Gemahlin Eduards I. Sie sind um 1290 von dem Goldschmied Wilhelm Torell ausgeführt. Das Grabmal Wilhelms von Valence († 1296) ist mit emaillierten und vergoldeten Kupferplatten aus Limoges bedeckt.

Unter Torells Leitung wurden auch die zwölf steinernen Wegkreuze (in Form von Spitzsäulen mit Standbildern) gearbeitet, womit Eduard I. die Ruhepunkte des Trauerzugs mit dem Leichnam Eleonorens von Northampton bis London bezeichnen ließ. Drei davon sind erhalten. Wir haben auch die Bauurkunde; der Baumeister war danach aus der Gegend von Reims, die Bildhauer aber waren Engländer, deren Namen genannt sind.

Im 13. Jahrhundert wird der Stil der deutschen Plastik unter dem Einfluß der Bildhauerei von Paris und Reims freier, breiter, völliger. Die Bildner lernen, die Gesichter zu beleben, die Gewänder und das Haar in größeren Massen aufzufassen und die Licht- und Schattenwirkung zu berechnen. Dabei bleibt die farbige Behandlung üblich. Romanisch bleibt der Stil in Hinsicht auf die Haltung der Figuren, die immer noch tektonisch gebunden erscheint, und auf den Ausdruck, der den Ernst nicht abstreift. Zum romanischen Gepräg gehören auch die nachwirkenden Züge

der Antike, die viel stärker sind als in der gleichzeitigen Bildnerei Frankreichs, vorzüglich in der Gewandung. Das ist die Bildhauerei, die mit dem sogen. Übergangsstil der Baukunst zusammengeht.

Auf dem Grenzgebiet der beiden Zungen vertreten ihn die Portalstatuen des Doms zu Tournay. Am Rhein ist die Plastik in der Übergangsperiode in Worms schwach vertreten. In Westfalen bleiben die Steinmetzen lange einem altertümlichen Stil treu (Statuen in der Vorhalle des Doms zu Münster und am Hauptportal desjenigen zu Paderborn). Ebenso in den Ostmarken (z. B. in Tischnowitz). Besser sind die Stuckbilder auf der Trausnitz in Freising.

Der reife, freie Stil der Bildnerei hat sich, wie es scheint, zuerst im Sachsenland entfaltet, nicht ohne Anregungen aus dem Westen, von der Gotik her.

Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts wird in Wechselburg der Lettner samt Altar und Kanzel entstanden sein, dessen Bestandteile nur teilweise und in anderer Zusammensetzung uns erhalten sind, Reliefbilder mit wenigen Figuren, auf die Wiederkunft und den Opfertod des Herrn bezüglich, samt Vorzeichen und Propheten. Dazu gehört die kolossale statuarische Kreuzgruppe, tief ergreifend in ihrem verhaltenen und noch leis befangenen Ausdruck. Den Beschluß der Arbeiten macht das Denkmal des Stifterpaars aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Dieselbe Werkstatt muß für Freiberg thätig gewesen sein. Von einem abgegangenen Kirchenbau ist dort ein Prachtportal erhalten: die berühmte Goldene Pforte, ferner Reliefbilder und die Kreuzgruppe (letztere in Dresden) von einem Lettner, welcher dem von Wechselburg entsprochen haben wird. Die Bildwerke der Pforte sind mehr äußerlich, dekorativ behandelt, prachtvolle Gewandfiguren — das Kostüm z. T. nach byzantinischen Mustern, namentlich bei Daniel — und die Köpfe formschön aber ausdruckslos (vgl. Abb. 236), die Proportionen untersetzt, die Bewegungen lahm. Dies alles wie auch die Unterordnung unter die Architektur ist noch echt romanisch. Die architektonisch-plastischen Motive stammen aus Frankreich; der bildnerische Stil erscheint wie eine Übertragung aus sächsischen Gemälden. So erklärt sich der Tanzschritt bei Daniel.

Abb. 236. Johannes der Täufer.
Von der Goldenen Pforte zu Freiberg.

Echt gotisch, aber auch gut deutsch erscheinen die Skulpturen im Westchor des Doms zu Naumburg aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Der Lettner mit einer an der Doppelthür verteilten Kreuzgruppe und einem Relieffries der Passion an der Brüstung des Apostelgangs. Das ganze 13. Jahrhundert hat solch ergreifenden Ausdruck der Bildnerei nirgends sonst zu verleihen vermocht. An den Wänden des Chors, über den steinernen Chorsitzen stehen vor den Pfeilern eines Laufgangs die Statuen der fürstlichen Wohlthäter der Kirche, Herren und Frauen in mannigfaltiger, zum Teil bedeutsamer Haltung und mit lebendigem Ausdruck in den Mienen, Meisterwerke ersten Rangs.

Dieselbe Schule erkennt man in den Standbildern der Gründer und Patrone im Dom zu Meißen, nur daß sie jünger sein mögen.

Weiter zurück ins Romanische weisen die reichen Serien von Bildwerken, welche zu den Domen von Magdeburg und Bamberg gehören. Die Sitzbilder von Otto d. Gr. und Editha dort in ihrem merkwürdigen Gehäus und die Standbilder der Patrone an den inneren Chorpfeilern vertreten eine eigentümlich plumpe romanische Manier, welche es doch schon den französischen Bildwerken der Frühgotik gleichthun möchte. Sie kehrt auch im Dom zu Nord-

hausen an den Stifterstatuen (um 1275) wieder. Die Statuen an der Paradiesespforte des Doms in Magdeburg, die zehn Jungfrauen, Kirche und Synagoge sind dagegen schon ausgeprägt, manieriert gotisch.

An der plastischen Dekoration des Bamberger Doms erscheinen zwei Richtungen nacheinander, eine romanische und eine gotische. Da sieht man zunächst an den Hochreliefbildern der Chorbrüstung im Georgenchor, der Verkündigung an Maria und dem Drachenkampf Michaels, Propheten und Aposteln in lebhaftestem Zwiegespräch, die Ruhe des romanischen Stils erschüttert durch das Ringen nach lebendigem Ausdruck; eine Kunst in Sturm und Drang, angeregt durch französische Erscheinungen, etwa zu Moissac. Berühmt ist der kahlköpfige Prophet, wahrscheinlich Jonas, in Philosophentracht.

Dagegen an den jüngeren Statuen des Hauptportals (den nachträglich hinzugefügten Figuren der Kirche und der Synagoge, der Ureltern und der Kirchenheiligen, Petrus und Stephanus, Heinrich und Kunigunde) und bei einzelnen Statuen im Innern, die wohl für ein Portal nach Reimser Art bestimmt waren (Maria, Gabriel, Elisabeth u. a.) erscheint die Bildhauerei von Reims, wo die Vorbilder genau nachgewiesen sind, übersetzt ins Deutsche und gesteigert zu wahrhaft grandioser Haltung. Herrlich fließen die Gewänder — das Nackte ist an den Figuren der Ureltern treu, aber unbeholfen wiedergegeben. Und der Ausdruck ist bei einigen Gestalten, wie der sogen. Sibylle, wahrhaft bedeutend und lebendig. Kunstvoll, aber schon in französischer Art manieriert — vornehmlich in dem sinnlosen Lächeln der Verdammten gleichwie der Seligen — stellt sich das Reliefbild des Weltgerichts im Bogenfeld des Hauptportals dar. Gotisch ist auch das Reiterstandbild eines Königs, hoch an einem Pfeiler des Georgenchors, immerhin, schon nach dem Gegenstand, ein seltenes Meisterstück für seine Zeit, und das Ehrengrabmal des Papsts Clemens II., eine Tumba mit Reliefbildern an den Seiten.

Abb. 237. Die Synagoge. Statue am Südportal des Straßburger Münsters.

In den Rheinlanden bürgert sich fast ohne Übergangsstadien die französische Plastik ein.

Nur etwa die Portalbildwerke an der Kirche zu Gelnhausen von Heinrich Vingerhut, diejenigen der Liebfrauenkirche zu Trier und die derselben Schule angehörigen zu Tholey und Wetzlar zeigen noch eine schwankende Behandlungsweise. An und in der Stiftskirche zu Wimpfen aber herrscht der spätere Pariser Stil. Ebenso in der großartigen Portalvorhalle des Freiburger Münsters. Was von alten Skulpturen am Südportal des Straßburger Münsters erhalten ist*), folgt mehr dem Stil der Zeit Philipp Augusts, wie in Paris und Chartres. Desgleichen die Statuen des Engelpfeilers im Südkreuz (eine abgekürzte Andeutung des Weltgerichts) und verschiedene einzelne. Die Bildwerke der Westportale, aus Erwins Zeit, sind schon manieriert. Vornehmlich die Statuen der triumphierenden Kirche und der besiegten Synagoge (Abb. 237) sowie das Flachbild des Todes Mariä am Südportal sind von wundervoller Zartheit der Empfindung und Behandlung.

„Es ist ein ganz neues, eigenes Leben, welches sich fortan in den Gestalten ausspricht. Schlank und fein, schmal und bescheiden schmiegen sie sich in die meist engen Plätze, welche die Architektur ihnen einräumt, von weich geschwungenen Gewändern umflossen, die bis auf die Füße herabwallen. Sehr bald bilden sich gewisse Kadenzen des Faltenwurfs aus, die mit mancherlei Varianten sich in den Grundzügen doch stets wiederholen. Dabei ist es eine Eigenheit, daß fast alle diese Gestalten sich in starker Bewegung zeigen, indem sie die eine Hüfte herausbiegen und die andere einziehen, wodurch das Weiche, Schwankende des Eindrucks noch verstärkt wird. Die meist jugendlichen Köpfe sind von vollen Locken eingerahmt, ebenfalls meist leicht zur Seite geneigt und einem fast stereotypen Lächeln hingegeben, in welchem sich ein starker

*) Savina hieß nach der Inschrift an einer nicht mehr vorhandenen Statue die Stifterin.

Zug von Empfindung, nicht ohne sentimentale Anklänge verrät".*) In dem allem war der französische Geschmack tonangebend; so zierlich und geziert als je.

Die Empfindung ist in der bildenden Kunst ebenso konventionell geworden wie in der Minnedichtung. Und gleichzeitig mit dem Minnegesang wird auch die Bildnerei bald die Wendung zum Bürgerlichen, Nüchternen, Realistischen mitmachen. Zunächst bleibt überall, sogar in den Grabstatuen das Ideale, Jugendliche, Typische vorherrschend. Der Hauptreiz liegt immer in der Stimmung ruhiger Andacht und stiller Demut, welche die Gestalten umspielt. Von den vielen deutschen Grabdenkmälern, mit Idealporträtfiguren auf dem Paradebett, ist das schönste im Dom zu Braunschweig, Heinrich der Löwe mit seiner Gemahlin, ein Meisterwerk der sächsischen Schule.

Die Kleinplastik des Elfenbeinschnitzers kommt in Paris im 13. Jahrhundert zu neuer Blüte als Luxusgewerbe für den Betstuhl wie den Toilettentisch der Damen; nämlich an Klappaltärchen und Marienstatuetten im hochgotischen Geschmack.

Die italienische Bildhauerei des 13. Jahrhunderts bietet uns noch manches Rätsel. In ihren Höhepunkten erscheint sie wirklich als eine Renaissance, eine Erneuerung der Antike. Die byzantinischen Manieren verlieren sich. Gegen Ende des Jahrhunderts überwiegt freilich die Gotik. Wie nahe die Plastik des Ducento der Antike kam, erhellt am besten daraus, daß man bei einer Reihe von Denkmälern unsicher ist, ob sie dem Altertum oder dieser Zeit angehören. So bei der berühmten Bronzestatue des Petrus in der vatikanischen Basilika zu Rom. Freilich handelt es sich zumeist um profane Werke, Ehrenstatuen oder -büsten von Fürsten oder von Verstorbenen. In Süditalien ist eine solche Renaissancekunst unter dem großen Hohenstaufen Friedrich II. erblüht. Die Denkmäler aus der Zeit Karls von Anjou erinnern vielfach an die Werke der Pisani. So z. B. die Bildwerke an der Kanzel des Doms zu Ravello, von Nikolaus von Foggia 1272.

Auch die römischen Cosmaten scheinen sich zu Versuchen in der großen Plastik nach antiker Art aufgeschwungen zu haben. Desgleichen die Toskaner oder Comasken in Toskana. Das Hauptwerk dieser Art ist die Reiterstatue des hl. Martinus mit dem Bettler, welche an der Fassade des Doms zu Lucca, allerdings noch als Wandbild, aufgestellt ist, vermutlich um die Mitte des Jahrhunderts. Doch schon zu Anfang des Ducento zeigen die Portalskulpturen des Baptisteriums zu Pisa eine stark antikisierende, allerdings auch byzantinisierende Richtung.

Die Domfassade zu Lucca läßt die ganze Entwicklung der toskanischen Skulptur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erkennen. Da herrscht zuerst der lombardisch-romanische Geschmack an üppig wucherndem Rankenornament mit eingestreuten Lebewesen aller Art. So sind die Arkaden der Fassadengalerien dekoriert, an denen sich 1204 ein Meister Guidetto nennt. Ihm folgt Guido Bigarelli aus Como, der aber mit der comaskischen Steinmetzkunst die süditalienische der Stein-Intarsiatur verbindet. Es sind auch sonst noch manche Arbeiten von ihm aus der Zeit bis 1250 bekannt, in Lucca, Pisa (Taufbrunnen) und Pistoia (Kanzel in S. Bartolommeo, St. Michel an S. Giuseppe). Die Reliefbilder an den drei Portalen der Domfassade zu Lucca (von 1233 ab), besonders die Regulusporte, führen stetig über Guidos Kunst hinaus zu Nicola Pisano, der das linke Seitenportal geschmückt hat.

Dieselbe Entwicklung läßt sich an einer Reihe von Kanzeln in Toskana verfolgen (in S. Miniato bei Florenz um 1200, in S. Lionardo vor Florenz; im Dom zu Volterra; in S. Bartolommeo in Pistoia, 1250 von Guido Bigarelli; in Barga; im Baptisterium zu Pisa von Niccolo s. u.).

Alle diese Meister bis auf Niccolo sind handwerkliche Steinmetzen, die auf Verzierungen geübt sind. Sie behandeln auch die menschliche Figur noch immer wie ein

*) Die ausgebogene Hüfte ist bedingt durch das wiedergefundene Motiv des Spielbeins. Die gotischen Bildhauer versehen es aber darin, daß sie die Senkung der Schulter auf der Seite des Spielbeins dazu kommen lassen, statt wie die Antike auf der anderen.

Ornament, mit zierlicher Sauberkeit und schematischer Regelmäßigkeit. Doch ist der plastische Sinn im Wachsen. Die Anordnung ist geschmackvoll und die Durchbildung achtungswert. Freilich ist auch die höchste Leistung dieser lombardisch-toskanischen Steinmetzenschule, das Reiterbild des hl. Martinus, als statuarische Gruppe noch sehr unvollkommen. Es ist vielmehr noch ein Mauerbild, desgleichen in Frankreich z. B. in Poitiers schon früher vorkommt.

Im nördlichen Italien geht inzwischen die dekorative Bildhauerei die alten Wege. Die lombardischen Steinmetzen arbeiten in der Art der Deutschen, die venetischen in der Art der Byzantiner. Ein Hauptwerk lombardisch-romanischer Dekoration ist das Portal des Doms zu Trau in Dalmatien, 1240 von Meister Raduan. Die dalmatinischen Steinmetzen dieser Zeit weichen keinem Lombarden oder Toskaner. Eine tüchtige Schule ist auch in Ferrara (Monatsdarstellungen am Dom) und Forli thätig.

Niccolo Pisano ist der erste Reformator der italienischen Kunst. Er hat sie zum bewußten Studium der Antike geführt und den plastischen Sinn neu belebt. Die christliche Kunst verdankt ihm nicht so viel als die italienische. Seine Kunst ist zwar von der naturalistischen des Quattrocento ebenso weit entfernt als die gotische seiner nordischen Zeitgenossen. Allein, die gotische Bildnerei ist idealistisch, die des Niccolo klassizistisch wie die Kunst des Cinquecento. Ihm ist es um den Leib zu thun, nicht um die Seele. Seinen christlichen Darstellungen fehlt meist die Innerlichkeit. Seine Auffassung ist oft wenig kirchlich. Seine Madonna ist eine Juno oder Phädra, seine heiligen drei Könige sind antike Heroen, sein Priester in der Darstellung im Tempel ist einem trunkenen Bacchus nachgebildet, die Stärke verkörpert er in der Gestalt des Herkules, den Teufel als Satyr. Doch sind die Programme seiner Bildwerke sehr gehaltvoll und korrekt. Die bildnerische Lust an der schönen Form des Menschenleibs, das weltliche Lebensgefühl der letzten Hohenstaufenzeit ist das Treibende seiner Kunst. Der Weg zur Auffassung und Wiedergabe der Natur geht für ihn durch die Antike. Unmittelbares Naturverständnis zeigt er nur bei seinen Tiergestalten, welche ganz vortrefflich sind. Das hat ihn zu den Alten hingetrieben. Aber seine Vorbilder, die zum Teil noch nachgewiesen werden können, waren freilich geringe Ware, spätrömische Sarkophage, Vasen u. dergl. Von ihnen hat er seinen Stil mit allen Vorzügen und Schwächen. Daher das starke Relief, die überladene Komposition mit raumfüllenden Statistenfiguren, die ungleichen Maßverhältnisse der Figuren. Daher die gesunde Fülle und ruhige Größe der Gestalten, aber auch die derbe, untersetzte Bildung vieler. Daher die geschmackvollen Gewänder nach antikem Schnitt, die flotte, wenn auch einförmige Angabe der Falten durch gebrochene Furchen. Daher die imposanten Köpfe mitsamt ihrer maskenhaften Leere. Daher auch die bequeme Technik, die reichliche Anwendung des Bohrers, dessen Löcher insbesondere bei den Haaren stehen blieben. Nach der Überlieferung der Schule kam zur Bildhauerarbeit noch Farbenwirkung durch Bemalung, Glaseinlagen, Metallüberzüge. Im ganzen ist die Kunst des Niccolo doch noch eine dekorative Kleinplastik. Wo er sich nicht an antike Muster halten konnte, z. B. in Passionsscenen, erscheint seine Einbildungskraft schwach, oft auch roh. Eine Ausnahme machen die bewunderungswürdigen Kompositionen am Portal des Doms zu Lucca, die Verkündigung und die Anbetung der Hirten und der Könige am Sturz und die Kreuzabnahme im Bogenfeld. Die letztere folgt sicher byzantinischem Vorbild. Seine späteren Arbeiten werden immer handwerksmäßiger und manierierter und der Anteil der Gehilfen tritt immer bedeutsamer hervor. Die Architektur seiner Werke ist gotisch. Von seinen Schülern haben sich mehrere nachmals als Baumeister ausgezeichnet.

Nikolaus, Sohn eines Steinmetzen Peter in Pisa, daher er sich Pisano nennt, ist von Geburt wohl Toskaner, aber seine Kunst weist auf die süditalische so gut als auf die heimische zurück. Aber auch die gotische Baukunst hatte er sich angeeignet, vermutlich in Siena. Geboren ist er um 1206, gestorben nach 1280. Urkundlich begegnen wir ihm erstmals an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa, die er 1260 vollendet hat. Die Skulpturen an der Domfassade zu Lucca, die von Vasari glaubhaft ihm zugeschrieben werden, sind wohl erst später, um 1263 geschaffen.

Die Kanzel im Baptisterium zu Pisa ist das bezeichnendste Werk Niccolos. Der Grundgedanke ihres Bilderschmucks ist das Evangelium von der Erlösung als der Inhalt der Predigt. Die Heilsthatsachen sind in den Füllungen der Brüstung dargestellt. Die Verheißung derselben durch die Propheten unterhalb in den Zwickeln. Die Wirkungen des Evangeliums sind verkörpert in den christlichen Tugenden, die als Karyatiden an den Ecken stehen, und durch die Tiere, Sinnbilder des überwundenen Bösen, die als Säulenstühle dienen. Von den fünf Relief-

Abb. 238. Christi Geburt. Von Niccolo Pisano, an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa.

tafeln der Brüstung ist die erste, die Verkündigung und die Geburt zusammenfassend, am besten gelungen (Abb. 238). Demnächst die Anbetung der Könige und die Darstellung am Tempel. Am wenigsten die Kreuzigung und gar das Weltgericht.

Die Kanzel des Doms in Siena hat Niccolo 1266–68 mit den Gehilfen Arnolfo, Lapo und Donato gearbeitet. Als Lehrling durfte sein Sohn Giovanni mithelfen. Die Kanzel ist eine etwas erweiterte Wiederholung derjenigen in Pisa. Die Scenen sind lebendiger und bewegter, aber auch überfüllter als dort, die Figuren naturwahrer, aber ungleichmäßig durchgearbeitet, die Köpfe ausdrucksvoller. Die Gestalten sind nicht mehr so klassisch, sondern vielmehr gotisch, denen der Passionsbilder am Lettner des Naumburger Doms verwandt. Hier ist der Ausgangspunkt für Giovannis Kunst. Im Jahr 1267 war der Marmorschrein des heiligen Dominikus in Bologna fertig. Die zierlichen Reliefbilder, die das Leben des Heiligen schildern, sind vielleicht von dem jungen Fra Guglielmo allein ausgeführt. Im Jahr 1272 übernahm Niccolo Arbeiten zu Pistoia. Ein Marmorrelief in Berlin, ursprünglich wohl von einem Lesepult, mag er damals gemacht haben. Am Brunnen zu Perugia, den der Meister um 1280 vollendet hat, stammt das Beste von dem vielen Bildwerk (Statuetten von Sibyllen, Tugenden ꝛc., Reliefkompositionen aus der Bibelencyklopädie) von der Hand Giovannis. Auch Arnolfo war beteiligt.

Später haben sich die Schüler Niccolos von seinem Klassizismus abgewendet, ausgenommen etwa Fra Guglielmo d'Aguolo aus Pisa (um 1238 bis nach 1313), dem mit gutem Grund die Kanzel in S. Giovanni fuorcivita zu Pistoia zugeschrieben wird. Eine gewisse Innigkeit der Empfindung giebt doch auch seinen Gebilden das gotische Gepräge. Arnolfo, vermeintlich identisch mit dem großen Florentiner Baumeister Arnolfo di Cambio, ist als Bildhauer noch weniger denn Fra Guglielmo selbständig dem Meister gegenüber. Das Grabmal des Kardinals de Braye († 1280) in S. Domenico zu Orvieto und dasjenige Bonifaz VIII. in den vatikanischen Grotten zu Rom sind im Aufbau weithin vorbildlich geworden, im Bildwerk sind sie geschmackvoll, ohne tiefere Beseelung.

Niccolos äußerliche Nachahmung der Antike hat bald einer tieferen Auffassung der christlichen Gegenstände, einem Naturalismus der Seelenmalerei Platz machen müssen, der Kunst seines Sohnes Giovanni. Aber etwas von seiner klassischen Formenfülle und Gravität ist doch in der Bildnerei der Pisani, Giovannis und der nachfolgenden Generationen geblieben.

2. Die Malerei im 13. Jahrhundert.

Für die **Miniaturmalerei** kommt seit dem 13. Jahrhundert der Psalter oder das aus ihm erwachsene Brevier in erster Linie in Betracht.

Es sind verschiedene Reihen der Illustration typisch geworden. In Frankreich heftet sich die Illumination an die acht Abschnitte der römischen liturgischen Einteilung und die Illustration insonderheit hält sich an den Inhalt des ersten Verses des betreffenden Psalms, und zwar meist an den Wortlaut. David ist gewöhnlich der Held. Beim 1. Psalm spielt er Psalter oder Harfe. Beim 26. (nach der Zählung der Vulgata) deutet er auf seine Augen, beim 39. (nach dem Lateinischen) auf den Weg oder auf seine Zunge. Vor dem 52. erscheint der Narr. Bei Psalm 68 steht David im Wasser, hilferufend. Beim Erultet Psalm 80 spielt er Glocken. Bei Psalm 97 sieht man singende Mönche und bei Psalm 109 die Trinität. Manchmal ist Christus der Held, z. B. bei Psalm 26 erscheint er in der Herrlichkeit, vor ihm die sieben Leuchter.

In den deutschen und englischen Psaltern des 12. bis 14. Jahrhunderts ist eine ganze Serie von Geschichten aus dem Leben Davids oder Christi als Titelbilder über die Abschnitte verteilt, und zwar in chronologischer Folge, unabhängig von den Psalmtexten. In den deutschen Psaltern vom Anfang des 13. Jahrhunderts liegt dies chronologische Prinzip noch im Kampf mit dem illustrativen. Manchmal sind beide Prinzipien vereinigt, indem historische Scenen auf den Psalmanfang bezogen sind, z. B. Sauls Bekehrung oder eine Blindenheilung auf Ps. 26, 1, die Versuchung Christi auf Ps. 52, 1, Jonas Abenteuer auf Ps. 68, der Sündenfall auf Ps. 51; zu Ps. 101 die Devotion des Bucheigentümers vor Christus. Andere Bilder sind regelmäßig dem Kalender und einigen von den Offizien (besonderen Gebeten) beigegeben. Vor der Litanei die allerheiligste Dreifaltigkeit und neben ihr die Eigentümer, welche die Fürbitte der Heiligen anrufen; vor der Totenvesper die Darstellung von Abrahams Schoß (Abb. 239).

In den Pracht-Psalterien oder Brevieren für fürstlichen Gebrauch hat die romanische Malerei ihren Gipfel erreicht. Zwei davon sind annähernd datiert, da sie für den Landgrafen Hermann von Thüringen († 1216) gemacht sind, in einem Kloster ihres Landes, vielleicht Reinhartsbrunn. Das eine ist über Weingarten nach Stuttgart gekommen, das andere nach Cividale. Die auf Goldgrund ausgeführten Deckmalereien zeigen in den heiligen Figuren byzantinische Erinnerungen und den manierierten Gewandstil der sächsischen Malerei mit den eckig gebrochenen Falten und Säumen. Die Bildnisfiguren sind in schlichter, natürlicher Auffassung gezeichnet. Die Kalenderbilder verraten einen frischen von der Überlieferung unabhängigen Natursinn. Neben dieser thüringisch-sächsischen Schule zeichnet sich eine ihr verwandte fränkische aus.

Ähnliche Ausstattung haben einige Evangeliarien aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, z. B. dasjenige in Aschaffenburg aus Mainz, eines im Rathaus zu Goslar, eine Bibel aus Ansbach in Erlangen. Noch die Bilderinitialen eines Gra-

duale in Zwetl, von der Hand des Mönchs Gottfried von Neuhaus a. 1268, sind zur romanischen Kunst zu rechnen. Das Evangeliar von Goslar ist kopiert nach byzantinischen Miniaturen.

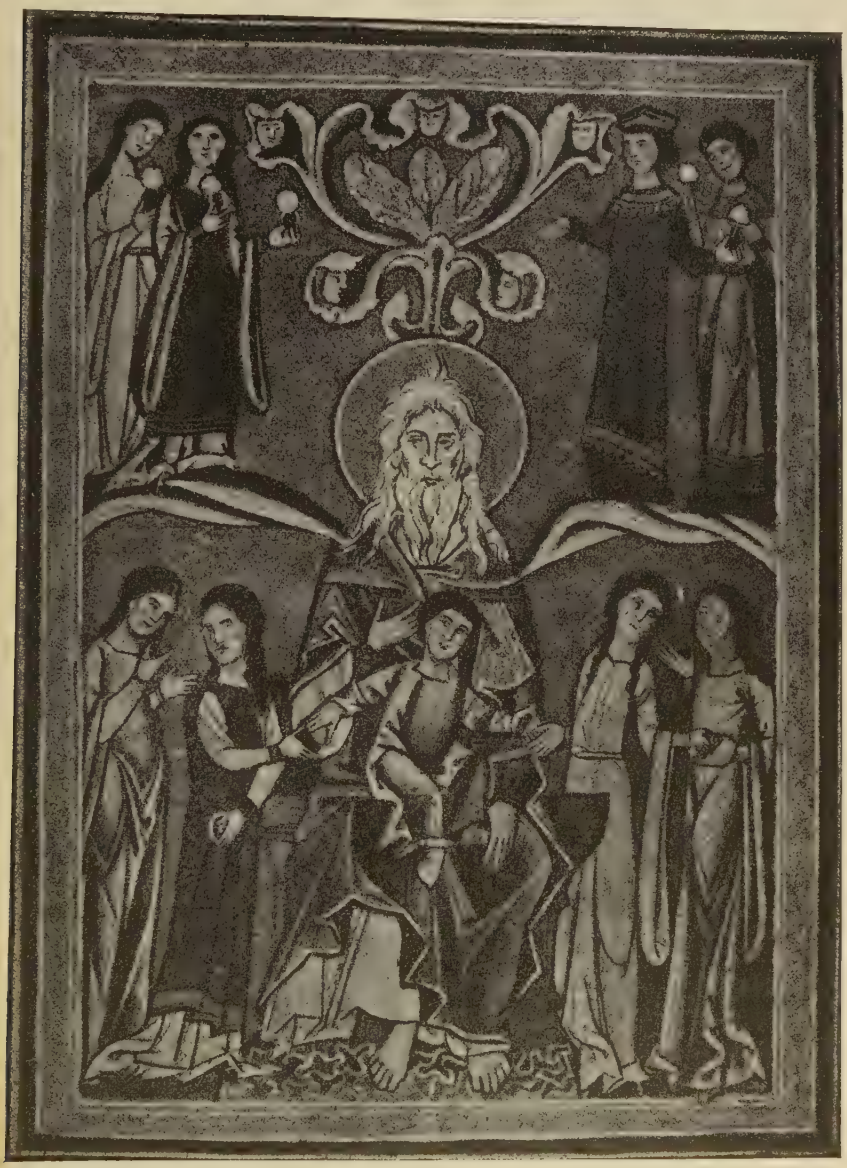


Abb. 239. Aus dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen. Abrahams Schoß.

Die Initialen dieser Prachthandschriften bestehen aus prachtvoll geschwungenen ranken mit eingestreuten naturalistischen Figürchen, welche meist auf den Inhalt nächsten Psalmverses Bezug haben, oder, wenn der Text dazu Anlaß bietet, aus hen, deren Zunge und Schwanz wiederum in Ranken auslaufen dieselbe Orna- k wie an den spätromanischen Kapitellen, Metallgeräten u. s. w. Besonders geist-

volle Initialen zeigt die Mater verborum (biblisches Wörterbuch nach Salomo von Konstanz) in Prag.

Durch seine Illustrationen mit der Feder ist Konrad von Scheyern in unseren Tagen ebenso bekannt geworden wie seinerzeit in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als Gelehrter. In Zwiefalten hat uns der Mönch Wernher solche Arbeiten hinterlassen.

Paris war dank seiner Universität in der Zeit des hl. Ludwig der Hauptsitz der Buchmalerei, die nun als zünftiges Gewerb betrieben wurde. Diese Illumination ist vornehmlich dekorativ, gefällig und leicht faßlich, eine Manier, welche zwischen Federzeichnung und Deckmalerei die Mitte hält: einfache, derbe Umrisse, gefüllt mit starken Deckfarben, worein die Einzelheiten und die Gewandfalten wieder mit bloßen Linien eingezeichnet sind, ohne Modellierung in Tönen. Das ist die eigentliche gotische Manier. Die Zeichnung glatt und elegant, im Ausdruck höfisch gemäßigt. Aber die christliche Kunst lebt nun wirklich in der Gegenwart; selbst bei den Heiligengestalten aus der Bibel giebt sie gern der Überlieferung den Abschied. Das Beiwerk ist immer noch nicht mehr als Andeutung, die Hintergründe gern gemustert, vorzüglich im Schachbrett, oder mit Blattgold belegt. Die Anfangsbuchstaben dienen als Gehäus für kleine Bilder und sind umrankt von bunten Schnörkelzügen mit „Dornblatt"-Endungen und launigen Figürchen, sogen. drôleries dazwischen, eine vernünftige Rückkehr zur kalligraphischen Buchstabenverzierung mit Tinte und Feder. Hauptdenkmal ist ein Psalter von Ludwig IX. in Paris (Nat.-Bibl.) mit biblischen Geschichten und historiierten Initialen. Die biblischen Geschichten haben eine immer wiederkehrende elegante Architektur als Hintergrund. Die Farben wechseln in geregelter, fast heraldischer Weise ab. „Jakob ringt mit dem Engel sehr sanft und Samson bricht mit Grazie die Säule. Debora sitzt sehr zierlich auf demselben Pferd mit einem Ritter." Das Leben Davids giebt in den Initialen Gelegenheit zu Huldigungen für den französischen König.

Von Paris kommt dieser Modestil auch nach Deutschland und England, zunächst in weltlichen Büchern wie der Weingarter Minneliederhandschrift, aber auch in Gebetbüchern und Bibeln. Die Wellislaus-Bibel in Prag zeigt die süddeutsche Federzeichnung in gotischer Bahn. Es ist eine reine Bilderbibel mit bloßen Inschriften, aber mehr als 700 Bildern.

In England mischt sich zu dem mehr formalen Wesen der französischen Deckmalerei doch etwas von dem innerlicheren, phantastischen Wesen der angelsächsischen Federillustration: heftigere, ausdrucksvollere Bewegungen, flatternde Gewänder, realistische und selbst humoristische Neigungen neben einer ausgesprochenen Vorliebe für das Herzinnige, und dabei eine Mannigfaltigkeit und Schönheit der Farben wie in keinem anderen Land. Die Schriften des Historikers Matthäus Paris von St. Albans (um 1250) sind, wie es scheint, zum Teil von seiner eigenen Hand, in leichter Technik illuminiert in einem Stil, der an den Adel italienischer Kunst gemahnen soll.

Dem Übergangs- oder Mischstil der deutschen Baukunst entspricht ein eigentümlicher Stil der zugehörigen Wandmalerei. Es wäre eine Renaissance der kirchlichen Antike, wenn nicht in der Zeichnung der Gewänder eine Manier herrschen würde, die der eckig gebrochenen Falten und Zipfel. Sie erklärt sich aus dem Streben nach neuen, lebhafteren und reicheren Motiven innerhalb des Umrißstils. Die Gotik bringt dagegen wieder einfache und weich fließende Umrisse. Aber schon der Übergangsstil giebt dem Körper richtige und edle Formen und seelischen Ausdruck, wenn auch natürlich die monumentale Kunst nicht so stürmisch dreinfährt wie die leichte Bücherillustration.

Der Denkmälerschatz ist noch heute reich genug.

In Köln erscheint der neue Stil zuerst an den Wänden der Taufkapelle von St. Gereon, an den Pfeilern der Kunibertskirche, endlich an den Gewölbmalereien der Maria-Lyskirche (um 1280), während die gedrungenen Apostelfiguren auf Schiefertafeln von einer Emporenbrüstung in St. Ursula von 1224 noch dem älteren Stil angehören. In Soest zeigen die Malereien der Nikolauskapelle den reichen spätest-romanischen Gewandstil neben byzantinischen Heiligentypen. Man bringt sie mit einem 1231 genannten Meister Ewerwin in Verbindung. Neuerdings ist ein solcher Cyklus auch in der Kirche Maria zur Höhe aufgedeckt worden. Ausgezeichnete Wandmalereien besitzt die Dorfkirche zu Methler bei Dortmund; hier sind schon Schattentöne angegeben. Das wegen seines Gegenstands und seiner historischen Veranlassung bekannte Bild der Huldigung der Friesen vor dem Kirchenpatron Paulus im Dom zu Münster zeigt nicht mehr den ursprünglichen Stilcharakter.

In Sachsen mag die Chormalerei der Neuwerkerkirche zu Goslar die Reihe eröffnen. Die Wandgemälde der Kirche auf dem Frankenberg leisten in der Häufung der Falten das Äußerste, die Gestalten versinken förmlich in der Flut derselben. Dabei muß aber der Ausdruck einzelner Gestalten ein wahrhaft zwingender gewesen sein. Diejenigen in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, ältere in einer Chorkapelle, jüngere im Schiff, sind erneuert. Der Dom zu Braunschweig ist, auch abgesehen von den modernen Ergänzungen im alten Stil, das umfangreichste Denkmal deutscher Kirchenmalerei im Mittelalter. Alt sind die Malereien in der Vierung, dem Chorarm und südlichen Kreuzarm. Sie erstrecken sich der Entstehungszeit nach fast über das ganze 13. Jahrhundert und von der rein romanischen zur hochgotischen Weise. Die Wandmalereien aus dem Kloster Rebdorf bei Eichstätt (jetzt im Nationalmuseum zu München) sind aus ihrer Gegend das bedeutendste Denkmal. Die österreichischen Alpenländer sind reich an Überresten. Die bedeutendsten sind im Westwerk zu Gurk (um 1260), schon gotisch in dem schlanken Wuchs und der empfindungsvollen Haltung, auch in der Tracht der Figuren, doch mit dem sächsischen Manierismus, dem Geknitter der Falten. In demselben Stil wie die vorhin angeführten sächsischen Wandgemälde oder auch wie die Miniaturen von der Art des Landgrafen-Psalters ist die Deckenmalerei der Michaelskirche in Hildesheim ausgeführt, in Leimfarben auf Holz (vgl. Abb. 197).

Miniaturen im großen sind die Tafelmalereien, welche das 13. Jahrhundert uns hinterlassen hat, Arbeiten zünftiger Schilderer und Heiligenmaler.

Das älteste Stück ist ein goldgründiges Antependium aus dem Kloster der hl. Walburgis in Soest, jetzt im Museum zu Münster i. W. Ein jüngerer Altaraufsatz von Eichenholz mit Pergamentüberzug aus der Wiesenkirche in Soest ist in das Museum zu Berlin gekommen. Beide, namentlich das zweite, lassen byzantinische Vorbilder erkennen. Den manierierten sächsisch-romanischen Stil zeigt erst ein dritter Altaraufsatz, der gleichfalls aus der Wiesenkirche nach ... in gekommen ist. Man ist versucht, ihn derselben Hand zuzuschreiben, welche die Nikolai-...lle ausgemalt hat. Ein Antependium aus Lüne in Lüneburg, zwei Flügel (wohl von einem ...ank) in Worms und ein Superfrontale aus Rosenheim im bayrischen Nationalmuseum be... die Annahme, daß die Tafelmalerei im 13. Jahrhundert an der Blüte der Wand- und ... Miniaturmalerei vollen Anteil nahm. Es ist im Grund stets die gleiche Technik der Leim...en, ob im großen oder kleinen, ob die Tafel einen Gipsgrund, einen Leinen- oder Perga...überzug aufweist oder nichts dergleichen. Auch in anderen Ländern haben wir Beispiele, ... Stil nach frühgotische in Frankreich (Schrankthüren in Noyon), byzantinische in Italien.

Von Glasgemälden vertreten den Übergang des Stils namentlich diejenigen ... Stiftskirche zu Bücken, der Kunibertskirche zu Köln (samt einer Nachbildung ...eimersheim), des Chors und Brunnenhauses in Heiligenkreuz, einige Figuren ...en Münstern von Straßburg und Regensburg u. a. Französische Einflüsse ...en bei dem Aufschwung dieser Kunst mit im Spiel gewesen sein. Die Glas...ereien, ausgesprochen gotischen Stils in Deutschland, werden zumeist erst dem 14. Jahrhundert angehören.

Frankreich hat aus dem 13. Jahrhundert verhältnismäßig wenige Wand...ereien, namentlich wenige in Kirchen. Die bedeutendsten sind wohl diejenigen in ... Westkuppel der Kathedrale von Cahors (1890 entdeckt): die Steinigung des ...ohannus und einzelne Prophetengestalten. Sie gehören aber erst dem Schluß des ...hunderts an. Die Wandmalerei hat im Heimatland der Gotik ihre Rolle eben ... ganz an die Glasmalerei abgegeben. Es ist überflüssig, die einzelnen Kathe...n aufzuzählen, welche Reste dieser Art aus der Blütezeit des Stils besitzen. Die ...ot Chartres war ein Hauptsitz dieses Kunstgewerbes. Dort hat die Kathedrale

noch jetzt mehrere tausend Quadratmeter gemalter Fensterfläche, meist vom Anfang des 13. Jahrhunderts, aufzuweisen. Herrliche Bilderfenster aus derselben Zeit besitzen auch die Kathedralen von Sens und Poitiers.

In England muß trotz der gotischen Architektur die Wandmalerei in Schlössern, Kapellen und Kirchen unter Heinrich III. geblüht haben. Es sind sie betreffende Erlasse von ihm erhalten, von den Malereien leider nichts. In jenen ist von 1250 an ein Bruder Wilhelm, Mönch zu Westminster, genannt neben einem anderen Wilhelm mit dem Beinamen der Florentiner. Auch von Tafeln ist die Rede. Glasmalereien sind in den Kathedralen von Canterbury, Salisbury, Lincoln, York in größerem Umfang erhalten. Sie gleichen völlig den französischen der Zeit und sind wohl großenteils auch von Franzosen aus der Normandie ausgeführt.

Der Wettkampf zwischen byzantinischer Kunst und lateinischer endigt in Italien mit einer Vereinigung beider. So entsteht die italienische Kunst. Von der Antike erlernt sie die antikische Fülle und den Adel der Formen; modern, italienisch ist das Pathos und die Freude am Erzählen. Im Mosaik und in der Tafelmalerei bleibt der Byzantinismus am längsten unangefochten. Die Wandmalerei ist der Tummelplatz der selbständigen Geister. Die Tafelbilder stellen immer wieder die Madonna und den Cruzifixus dar. Jene, thronend, zeigt dem Volk das göttliche Kind, welchem Engel huldigen. Das ist die ständige Hauptgruppe der Altäre neben kleineren Bildern aus dem Leben des Erlösers und Einzelfiguren von Heiligen, welche die Predella, die Flügel oder festen Seitenteile, selbst die Rahmen und vorzüglich auch die Rückseite einnehmen; denn aus dem byzantinischen Triptychon wird in der gotischen Periode eine Kathedralfassade im kleinen. Die Kruzifixe sind bestimmt für den Apostelbalken am Choreingang, wo sie, schräg aufgestellt, auf das Volk herabschauten. Aus der Tafel herausgeschnitten, sollen sie ein Ersatz für plastische Arbeit sein. Durch schrägen Ansatz des oberen Bretts wird die Neigung des Hauptes bezeichnet! Es sind wahre Jammerbilder; erst Giotto sucht den Sieg im Tode anzudeuten.

Die Musivtechnik ist noch immer vorzüglich beliebt. Sie ist in Sizilien und Unteritalien und in Venedig zu Hause, als griechische Kunst. In Rom entsteht eine Synthese byzantinischer und lateinischer Kunst, welche an Schönheit alles bisher Geleistete hinter sich läßt.

Von Venedig wurden Arbeiter zur Erneuerung des Apsisbildes von St. Paul nach Rom berufen. In S. Marco zu Venedig selbst ist sowohl das 13. als 14. Jahrhundert mit Mosaiken vertreten. Am Dom von Spoleto ist 1207 von Solsernus ein Mosaikbild der Deësis ausgeführt, das sich den besten altkirchlichen Mosaiken in Rom und Ravenna anreiht. Das 13. Jahrhundert bringt in dieser Gattung eine wahre Renaissance der frühbyzantinischen Kunst. Vorzüglich in Rom, wo neben St. Paul auch St. Peter, S. Clemente, St. Johann im Lateran und S. Maria Maggiore ihre Apsismosaiken erneuern lassen. Die Verlegung des päpstlichen Stuhls nach Avignon hat in Rom ein Kunstleben vernichtet, von dem herrliche Früchte zu erwarten waren: Jacobus Torriti (um 1290) ist mit Fra Jacopo da Camerino Urheber des Apsismosaiks in der Lateranbasilika, sowie desjenigen im S. Maria Maggiore, das die Krönung der Maria darstellt. Es ist vielleicht die höchste Leistung italienischer Kunst vor Giotto. In griechischer Bahn bewegt sich zu Florenz die Kunst des Mönchs Jacobus (Chornische im Baptisterium, 1225), des Andrea Tafi (aus Kreta? ca. 1300, Kuppelmosaik ebenda), des Gaddo Gaddi (Krönung Marias, über dem Hauptportal im Dom zu Florenz, nach Vasari) und des Cimabue (Apsismosaik im Dom zu Pisa, 1301), sowie diejenige des unbekannten Meisters, welcher um 1300 in S. Restituta zu Neapel eine Madonna mit Heiligen eingelegt hat.

Dagegen schafft Pietro Cavallini, aus der Schule der Cosmaten, in S. Maria Trastevere in Rom offenbar nach Kartons von Giotto. Filippo Rusuti, an S. Maria Maggiore, weckt kein Interesse.

Abb. 240. Die Madonna Rucellai von Cimabue. Florenz, S. Maria Novella.

Was die römischen und toskanischen Mosaiken des Duecento vor den gleichzeitigen byzantinischen auszeichnet, ist die festere Haltung der Figuren und die Fülle des Ornaments. Jene verdanken sie dem architektonischen Prinzip; das Ornament jener Renaissance der christlichen Antike.

Die verlotterte römische Überlieferung vertreten die Leimfarbenmalereien im Sacro Speco zu Subiaco, in der Silvesterkapelle bei SS. Quattro Coronati und in der Vorhalle von San Lorenzo fuori le mura zu Rom. Wie der moderne Geist allmählich in die überlieferten byzantinischen und romanischen Typen eindringt, sieht man an zwei großartigen Cyklen: an der Kuppel des Baptisteriums zu Parma aus der ersten und in der Kirche St. Franziskus zu Assisi aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

In der Doppelkirche von Assisi werden die älteren, vor Giotto entstandenen Wandmalereien herkömmlich dem Giunta von Pisa und dem Cimabue zugeschrieben. Die ältesten sind diejenigen aus dem Leben des Franziskus, in Parallele gesetzt zu dem Leben Christi, an den Schiffwänden der Unterkirche; sie sind von einem Meister in der Art des Giunta. Es folgen die Malereien im Chor und den Kreuzarmen der Oberkirche, dort dem Leben der Maria, hier der Legende des Erzengels Michael und des Apostels Petrus entnommen, Kreuzigungen, apokalyptische Scenen; aber nur wenige Bilder sind noch deutlich. Hier glaubt man neuerdings Cimabues Kunst begrüßen zu dürfen. Als dessen besterhaltenes Wandbild gilt die Madonna mit vier Engeln im Querschiff der Unterkirche. Von den Gewölbemalereien im Schiff der Oberkirche werden die des hintern Jochs jetzt dem Torriti zugeschrieben. Das vordere mit den Kirchenvätern einem Cosmaten. Von den Wandbildern ebenda werden die der oberen Reihe, die Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament, auf Cimabue, Torriti und Giotto zurückgeführt. Wenn Cimabue wirklich jene Malereien, namentlich die Kreuzigung im Nordarm der Oberkirche, ausgeführt hat, so darf er als Giottos Lehrer und Vorläufer gelten in der Energie, womit das Leben, die Bewegungen und Empfindungen geschildert sind. Aber freilich Cimabues einzig sicheres Werk, der Täufer im Apsismosaik des Doms von Pisa, verrät kaum etwas davon. Wenn Cimabue die Wandbilder in Assisi geschaffen hat, so muß er in Rom seine Ausbildung vollendet haben. Auf römische Künstler deuten auch die Erinnerungen an römische Bauwerke (wie das Pantheon, das Kolosseum, die Cestiuspyramide), die in den Bildern dort vorkommen. In der That ist Cimabue 1272 in Rom nachgewiesen.

Als Tafelmaler finden wir in den drei ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts in verschiedenen Städten Toskanas eine ganze Reihe handwerklicher Meister, welche in bäurischer Byzantinerart die Madonna, den Crucifixus, auch den hl. Franziskus malen.

Der berühmteste griechische Maler soll Melormus gewesen sein, der im Auftrag eines Grafen ein Bildnis von dem Heiligen von Assisi gemalt haben soll. In Pisa ist Giunta als angesehener Meister thätig, er hat uns einige bezeichnete Kruzifixe hinterlassen. Seine Kunst ist die trivial byzantinische. In Lucca die Berlinghieri und Deodato di Orlando. In Arezzo Margaritone, der Maler von Bildnissen des hl. Franz. Über ihnen steht Guido in Siena, der 1221 die Madonna in S. Domenico zu Siena vollendet hat. Er ist der Erste, welcher die Madonna als liebende Mutter darstellt. Seine Nachfolger in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind Diotisalvi Petroni und Gilio, dann Ugolino, Segna und Duccio, der das Trecento eröffnet.

In Florenz finden wir um 1270 als geschmackvolleren Tafel- und Wandmaler den Coppo di Marcovaldo, dann den Cimabue (Cenni di Pepo ca. 1240—1303). In den Madonnenbildern, die ihm zugeschrieben werden, erscheint er weit mehr in der byzantinischen Tradition befangen als in den Wandbildern von Assisi, und dabei dem Duccio von Siena nicht gewachsen im Geschick der Anordnung. Die Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz (Abb. 240) ist ein griechisches Andachtsbild, doch beseelt und belebt durch einen Künstlergenius, der als Vorfahre Donatellos und Michelangelos zu begrüßen ist. Man ist versucht, einen Widerhall von dieser Künstlerpersönlichkeit, der ersten, welche in der neueren Kunstgeschichte uns halbwegs greifbar entgegentritt, in seinem Beinamen — Stierschädel — zu suchen; denn von Energie erfüllt und mit Melancholie beladen, so müssen wir uns den Mann vorstellen, wenn wir vor den Schöpfungen seiner Phantasie stehen.

III. Bildende Kunst im 14. Jahrhundert.

Das Papsttum war am Rand des Untergangs. Die Glaubenswissenschaft stand vor der Selbstzersetzung; in den Völkern aber regte sich das religiöse Leben mächtig. Um von den frommen Ausschweifungen der Geißler u. dergl. zu schweigen und nur einige Prophetenstimmen verschiedener Art zu nennen: Katharina von Siena, Suso, Wiclif und an der Schwelle des Jahrhunderts ein Name, der das Höchste von christlicher Poesie bedeutet: Dante. Die Frömmigkeit tritt aus dem Stadium der Ehrfurcht in das der Liebe. Die christliche Kunst entfaltet nunmehr eine Innigkeit, wie sie in der Welt noch niemals dagewesen. Führerin ist nicht mehr die Baukunst, die dem Gemeingefühl unbewußten Ausdruck giebt; sondern die persönliche Empfindung drängt zur Aussprache in der bildenden Kunst. Und da hat nicht mehr wie im 13. Jahrhundert die Plastik den Vorrang, welche Typen schafft für die personifizierten Ideale, und so das Objekt der Religion verkörpert, sondern die Malerei, die den Menschen in räumlicher Umgebung darstellt, das bewegte Menschenleben in seinen Beziehungen zur Natur schildert, und somit berufen ist, subjektive Gefühle und Stimmungen wiederzuspiegeln. Auch in der Musik beginnt jetzt — mit Dufay — der Ausdruck des Gefühls. Die Plastik selbst verfällt in einen malerischen Stil. Noch herrscht in Litteratur und Kunst das Traditionelle vor, aber die Künstler beginnen, es zu beseelen und natürlich zu beleben. Das weltliche Element drängt in die Kunst herein. Die Namen Boccaccio und Chaucer genügen, um dies für die Litteratur zu belegen. Die Schaubühne kommt jetzt wieder zu Ehren, zunächst unter geistlichen Titeln; und sie wird vielfach vorbildlich für die bildende Kunst.

So wird der psychologische Sinn geschärft und der Blick für das Charakteristische und Komische. Villani und Froissart bethätigen ihn auf dem Gebiet der Geschichtschreibung. Natürlich erfaßt die Beobachtung zunächst das Generelle, Typische, vor dem Individuellen. Doch schon jetzt thut die bildende Kunst, nicht ohne die Anregung der Antike, den wichtigen Schritt zum Porträt. Petrarca hat die Schönheit und Bedeutsamkeit der Landschaft entdeckt. Zwar ist noch immer die Allegorie beliebt in Dichtung und Bildnerei und verlangt man von der Kunst Belehrung und moralische Wirkungen. Allein das Behagen an der Schilderung des Lebens hat doch schon die Kunstform der Novelle erzeugt, und derselbe Trieb liegt Giottos malerischer Erzählungskunst zu Grunde. Von größter Bedeutung für die Kunstgeschichte ist ein sozialer Vorgang: das Bürgertum wird Träger der Kultur anstatt des Rittertums, das einst den Klerus abgelöst hatte.

Unter diesen Händen wendet sich die Kunst wie das Schriftwesen naturgemäß dem Volkstümlichen zu und verirrt sich wohl auch ins Vulgäre. Bedeutsam ist auch die soziale Stellung der Künstler. Sie gehören wohl zum zünftigen Handwerk, aber einzelne erheben sich zur ehrenvollen Ausnahmestellung des freien Künstlers. Fürsten ziehen sie an ihren Hof, Städte in ihren Rat, Dichter und Geschichtschreiber verewigen ihre Namen. Ein Giotto, ein Simone von Siena sind befreundet mit Männern wie Dante und Petrarca. Sie gehören zu den Gebildeten und üben auch in ihrer Kunst das Recht des freien Geistes. Die Geistlichkeit hat freilich als Arbeitgeber noch immer großen Einfluß auf die Kunst, vornehmlich die Franziskaner- und Dominikanerorden, in deren Kreisen Scholastik, Mystik und religiöse Dichtung gepflegt werden. Die christliche Malerei leistet auf zwei Gebieten jetzt ein Höchstes: die Tafelmalerei im Andachtsbild und die Wandmalerei im dramatischen Historienbild. Das

Andachtsbild gestaltet sich als einfaches Idealbildnis oder erweitert zur idyllischen oder pompösen Darstellung verklärten Daseins. In beiden Gattungen vermag die primitive Kunst gewissermaßen Größeres zu leisten als die reife, eben weil sie der Phantasie des Beschauers weiteren Spielraum läßt. Die Mysterien des Glaubens, namentlich die Person des Gottmenschen und sein Wunderwirken vermag die Kunst ja doch immer nur anzudeuten. Im Rahmen der Hochgotik enthält die Kunst des 14. Jahrhunderts die Anfänge der Renaissance. So nennen wir nicht nur die nationale, aus dem römischen Altertum genährte Kunst der Italiener, sondern — in Ermangelung eines treffenderen Namens — auch die nordische Kunst am Vorabend der Reformation. Die italienische Kunst des Trecento ist erfüllt von der Vita Nuova, welche Dante verkündigt hat. Die geistige Freiheit des Individuums ist das Grundprinzip dieses neuen Lebens. Vor der nordischen Bildnerei hat die italienische den verfeinerten Geschmack und die monumentale Haltung voraus. Viel mehr als im Norden ist die Kunst hier eine öffentliche Angelegenheit. Und eine unübertreffliche Lehrmeisterin hat die italienische Nation an der Antike, deren Herrlichkeit eben jetzt einem Petrarca aufgegangen ist.

Die formalen Fortschritte der bildenden Kunst im Trecento sind nicht gering, verschwinden aber neben denjenigen des Quattrocento, das mit wissenschaftlichem Geist die Natur studiert und die Technik. Die Plastik des Trecento bleibt nach der formalen Seite im ganzen auf der Stufe, die das Duecento erreicht hat. Dagegen wird die Malerei durch Giotto einerseits, und durch die Ahnen der van Eyck andererseits erheblich bereichert an Mitteln zur Nachahmung des Gesichtsbildes. Die Fortschritte beziehen sich auf die Wiedergabe des Räumlichen, insbesondere architektonischer Innenräume und der Landschaft, in die der Mensch hineingestellt wird, während er bisher davor oder darüber stand. Zwar schreibt noch Cennini vor: „Wenn du Gebirge natürlich darstellen willst, so zeichne große rauhe Steine ab!“ Aber die italienische Wandmalerei z. B. im Domfriedhof zu Pisa und die niederländische Miniaturmalerei geben schon vollständige Veduten. Giotto macht gewaltige Fortschritte in der Zeichnung des menschlichen Körpers, bei ihm zuerst seit dem Altertum haben die Figuren festen Halt und Stand. Er zeichnet zuerst wieder Profil- und Rückenfiguren und neue Verkürzungen. Dem Nackten geht die Kunst mit Rücksicht auf die Sitte noch aus dem Wege, aber sie lernt, die Formen unter dem Gewand zu zeigen. Der Ausdruck gewinnt an Mannigfaltigkeit und Wahrheit. Das Kostüm ist oft mit echt malerischer Freude am Bunten und Fremdartigen wiedergegeben. Vom dekorativen Stil des Mittelalters hat die Malerei der Renaissance die Kunst der Komposition ererbt, welche die Spätbyzantiner im illusionistischen Historienbild vernachlässigten. Die Figuren symmetrisch zusammenzustellen, und so, daß sie die Fläche gleichmäßig füllen, verstand auch das Mittelalter; was ihm fehlte, war die Freiheit in der Ordnung und die Lebenswahrheit.

Die nordische Kunst erscheint der italienischen gegenüber kleinbürgerlich, oft kindlich. Der Mensch ist hier ein schwächliches Geschöpf, knochenlos und schmächtig, mit feinen Gliedern und zierlichen Extremitäten. Die Köpfe einförmig, mit regelmäßigen Zügen und glattem Haar, die Augen groß aufgeschlagen oder halbgeschlossen, wie verträumt. Die Haltung der Figuren ist gebogen, schwankend. Greise sehen aus wie Jünglinge mit falschem Bart. Die Idealfiguren tragen langwallende, dichtverhüllende Draperien. Der Ausdruck umfaßt nur wenige zarte Empfindungen und Stimmungen. Das Leidenschaftliche gelingt niemals. Die übertriebenen, fahrigen Bewegungen wirken possenhaft. Aber diese Schwächen haben für das moderne Gefühl fast etwas Rührendes. Diese Gebilde versetzen uns in eine ideale Welt, wo keine Erdenschwere drückt, wo

Kampf und Leidenschaft nicht ernst gemeint sind, in ein Paradies. Weltfeindlich ist diese Kunst nicht; sie will uns den Himmel zeigen, aber im verklärten Bild der Erde. Die Kinder Gottes freuen sich der Blumen, genießen die Früchte, spielen mit den Tieren und ergehen sich in harmloser Geselligkeit bei Saitenspiel und Tanz. Die Heiligen sind nicht abgezehrte Büßer, sondern verkleidete Engel. Diese Kunst ist nur die Nachblüte von der Epoche Ludwigs des Heiligen. Aber daneben zeigen sich in den schüchternen Versuchen einer realistischen Naturauffassung bereits die Erstlinge der zweiten Blüte christlich-germanischer Kunst.

a. Plastik.

1. Die Plastik in den nordischen Ländern.

Die Bildhauerei finden wir im 14. Jahrhundert in emsiger Thätigkeit. Es galt allenthalben, den bildnerischen Schmuck der Münsterbauten zu vollenden. Dazu die Grabdenkmäler in und an den Kirchen. Und auch an den Häusern und den Wegen, auf den Brunnen und den Brücken gab es eine Menge kleinerer Bildwerke, die ein frommer Sinn gestiftet. Vom Rot- oder Gelbgießer, der für gewöhnlich Glocken und Gerät erzeugt, wird manchmal auch für einen monumentalen Zweck der Bildguß geübt; zumeist handelt es sich um Taufkessel oder Grabdenkmäler. Der Kupferschmied versucht gelegentlich seine Treibkunst an einem statuarischen Werk. Der eigentliche Künstler in der Metallplastik ist immer noch der Goldschmied. Gebrannter Thon wird hie und da, zumeist in Gegenden, wo der Haustein fehlt, als Ersatz für diesen angewendet. Ähnlich ist es mit der Bildschnitzerei, die aber einer großen Zukunft entgegengeht, nachdem sie durch die Gotik zunächst in den Hintergrund gedrängt worden. Die Bildschnitzerei ist vielfach Sache der Maler oder Schilderer. Die Behandlung der Schnitzbilder hing auch technisch mit der Malerei zusammen, sofern dieselben allgemein auf einem Leinwandüberzug und Kreidegrund polychromiert wurden. Ein frommer Luxus des Jahrhunderts sind die in Elfenbein geschnitzten Klappaltärchen für die Hausandacht, Nachkommen der griechischen Triptychen. Da werden auch die religiösen Gegenstände im Ton der vornehmen Welt leicht und graziös behandelt. Unter allen Aufgaben der Plastik sind aber die Grabdenkmäler für die Entwicklung der Kunst auf dieser Stufe die wichtigsten, denn hier kommt es auf schlichte Naturtreue an.

Die gotische Bildhauerei wird in den **deutschen** Bauhütten im Lauf des Jahrhunderts vollends handwerksmäßig und bürgerlich. Der plastische Stil wird immer realistischer und malerischer. Mit Vorliebe wendet sich die Bildnerei wieder der Kleinarbeit zu. Die Bogenfelder der Pforten überziehen sich mit figurenreichen Schilderungen aus der Legende in mehreren Streifen.

Bildnerei in gebranntem Thon kommt z. B. in Nürnberg vor am Hochaltar der Jakobskirche, noch mit romanischen Anklängen; zu den ältesten und bedeutendsten Denkmälern der Bildschnitzerei zählt ein Altar der Stiftskirche zu Oberwesel a. Rh. von 1331.

Eine hervorragende Schule der Bildhauerei war die Dombauhütte zu Köln. Ihre Hauptwerke sind die Apostelstatuen im Chor und die Marmor-Reliefbilder am Hochaltar des Doms. Die Metallplastik ist vertreten durch das Bronzegrabmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden. Die beste Anschauung von der deutschen Bildnerei im 14. Jahrhundert gewährt vielleicht Nürnberg mit seinen Kirchenportalen (St. Lorenz, St. Sebald, Frauenkirche) und seinem Schönen Brunnen. Diesen zieren die Standbilder von Propheten und Patriarchen, den neun Helden und den Kurfürsten (jetzt alles erneuert). Die Bauleitung am Brunnen hatte Heinrich der Barlier (1385—96).

Ansehnliche Bildwerke aus dem 14. Jahrhundert findet man fast noch in allen alten Städten von Bedeutung, namentlich im Süden und Westen, in Straßburg und Thann, in

Regensburg; doch auch z. B. in Lüneburg, Braunschweig, Erfurt, Breslau u. s. w. Ausgezeichnet durch lebendigen und mannigfaltigen Ausdruck sind die Statuen der zehn Jungfrauen an der Westfassade des Straßburger Münsters. Der schwäbischen Schule — in Gmünd, Eßlingen, Rottweil, Ulm — sagt ein hervorragender Kenner (W. Bode) nach, daß sie durch den gemütvollen und naiv-realistischen Ton ihrer Schilderungen geradezu an die sienesische erinnere. Im Prager Dom hat die Parler-Schule verschiedene Bildhauerarbeiten hinterlassen (Königsgräber, Büsten am Triforium, Standbild des hl. Wenzel). Als Bildhauer in Prag wird zu derselben Zeit genannt ein Meister Tilmann, der das Grabmal der Königin Guta schuf.

Ein vorzügliches Werk des Erzgusses vom Jahr 1373 steht beim Dom zu Prag: das kleine Reiterbild des hl. Georg, gearbeitet von zwei Brüdern Martin und Georg von Klausenburg.

Bei den Grabfiguren der Zeit zeigt sich das Streben nach individueller Bildnistreue in den Zügen. Von dem Meister des Grabmals für König Rudolf in Speyer erzählt der Chronist, derselbe habe an dem bei Lebzeiten des Königs gearbeiteten Bildnis die Falten nachgetragen und sei zu diesem Zweck einmal dem König nachgereist. Der Chronist nennt dies aber eine „albern Sitt". Sonst wurde wohl schon hie und da eine Totenmaske benützt. Für Frauen wollte man ein Idealbild. Beispiele sind nicht nur die freierdachten Ehrendenkmäler der Hemma und Aurelia in St. Emmeram zu Regensburg, oder der Kaiserin Editha im Dom zu Magdeburg, sondern auch das Grabdenkmal der Gemahlin Rudolfs, der Königin Anna im Basler Münster. Einen Straßburger Bildhauer um 1350, Meister Wölflin von Rufach, lernen wir an einem Frauengrabdenkmal in Lichtenthal bei Baden und an einem Doppelgrabmal in St. Wilhelm zu Straßburg kennen. Bei Ritterbildern wirft sich der Realismus zunächst auf die Tracht, die freilich lange nicht mehr so kunstschön ist als diejenige des vorangegangenen Jahrhunderts. Günstiger erweisen sich die Gewänder und auch die Charakterköpfe der geistlichen Würdenträger, wie sie in den Domstiftern zu Mainz, Würzburg, Bamberg u. s. w. in langen Reihen von Grabdenkmälern zu sehen sind. Geistliche und Frauen halten die Hände im Gebet zusammengelegt, Ritter führen ihre Waffe. Schlesien besitzt besonders stattliche Grabdenkmäler von Fürsten und Prälaten. Auch Thüringen solche von den Landgrafen im Kloster Reinhardsbrunn; eines ist verfertigt von Meister Berthold von Eisenach, ein paar andere von dem Mönch Erasmus Postar.

Von dem Fortleben der Kunst des Erzgusses zeugen einige Taufbecken in Salzburg (1321), Lübeck (1337), Kiel (1344), Frankfurt a. d. O. (1376) und Tempelleuchter in Kolberg (1327), Frankfurt a. d. O. Ein Hauptwerk der Goldschmiedskunst ist der Schrein des hl. Patroklus in Soest, von Meister Rigefrid 1313.

Auch in **Frankreich** geht die plastische Ausschmückung der großen gotischen Kathedralen noch bis tief ins 14. Jahrhundert fort; in einem Stil, den man mit Fremdwörtern am besten bezeichnen kann: elegant, virtuos, manieriert, affektiert. Hier ist die eigentliche Heimat jener gewundenen Figuren, die malerisch verhüllt sind mit Gewändern von tiefschattigem Faltenwurf. Beliebt sind namentlich breite Querfalten vor der Körpermitte. Das Anziehendste sind die Reliefdarstellungen. Sie zeigen, wie die Bildnerei bemüht ist, die epische Schilderei des 13. Jahrhunderts zu dramatischen und lyrischen Wirkungen zu steigern. Für den Reliefstil bedeutet dies eine Wendung ins Malerische. Die Heiligentypen, die das frühere Jahrhundert aufgestellt hat, entarten. Der Sinn für individuelle Physiognomie, an den Grab- und Stifterdenkmälern ausgebildet, wagt sich nunmehr an die Heiligen und zieht sie in die Wirklichkeit herab. Immer häufiger zeigt die hl. Jungfrau die Züge eines Modells. Schon die Madonna in Alabaster („Nôtre-Dame la Blanche" in Saint-Germain-des-Prés), welche von der Königin Johanna nach St. Denis gestiftet wurde, ist eine französische Bäurin. Ganz individuell sind vollends die Madonnenstatuen von Jean von Cambrai aus Marcoussis (Louvre) und Claux Sluter in Dijon. Auch die Gestalt des Heilands verliert an Würde, was sie an Lebenswahrheit gewinnt. Die fürstlichen Grabdenkmäler gewinnen vor allem an stofflicher Pracht. Schwarzer Marmor für die profilierten Teile der Tumba, weißer für das Bildwerk, gehoben durch Vergoldung oder Bronze-Einlagen. Manchmal ist ein Bahrtuch mit weißem Kreuz imitiert durch die Farben des Marmors. An den Seitenwänden stehen in Nischen allerlei Figürchen von Leidtragenden („Pleurants") mit drastischen Gebärden der Trauer. Auf der Deckplatte liegt die Bildnisfigur des Verstorbenen, so wie auf der Totenbahr

(der „Gisant"). Ein paar Engelchen sind etwa als Ministranten um ihn beschäftigt. Manchmal, wenigstens in späterer Zeit, gesellt sich zum Gisant noch ein sogenanntes „Transi", d. i. ein Kadaverbild des Toten, das etwa im durchbrochenen Unterbau liegt, ein Mahnzeichen der Vergänglichkeit.

Das 1372 errichtete gräfliche Familiendenkmal in der Stiftskirche zu Neuenburg in der Schweiz ist überdeckt von einem gotischen Gehäus. Rings um die Tumba stehen die Gestalten der Verstorbenen, Ritter und Damen, betend oder in höfischer Haltung. Das Grabmal der Königin Blanca (1398) in St. Denis war umstellt von 24 Marmorbildern der Ahnen. In dieser Weise war noch das Grabmal Kaiser Maximilians I. geplant.

Denkmäler aus gewöhnlichem Stein wurden regelmäßig bemalt. Für Bürgerliche wurde es üblich, die Sippe kniend vor der Muttergottes oder dem Gekreuzigten auf einer Platte an der Wand darzustellen. Das ist der Typus des Votivgrabmals. Die Grabfiguren der französischen Fürsten behalten das lang wallende Gewand bei, was ihnen vor den deutschen Ritterbildern einen künstlerischen Vorzug giebt. Aber die Gesichter sind mit rücksichtslosem Wahrheitssinn — wahrscheinlich nach Totenmaske — nachgebildet, und auch die Hände ganz naturalistisch herausgearbeitet. Alle Gestalten, auch die heiligen, werden kürzer, untersetzter; ihre Haltung möglichst dem Augenblick abgelauscht.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts ist die französische Bildhauerkunst ermattet. Sie zieht aber neues Leben aus der Einwanderung niederländischer Künstler. Diese bringen einen neuen Stil, den trivial-naturalistischen. Deutlich spürt man den germanischen Kunstsinn und den kleinbürgerlichen Geschmack.

Rein französisch sind noch die Bildwerke an den Fassaden der Kathedralen von Rouen und Lyon oder die Reliefbilder an den Chorschranken von Notre-Dame in Paris; (die der Südseite von dem Dombaumeister Johann Ravy und seinem Neffen Johann le Bouteiller, 1351.) Sie sind elegant, aber nicht sehr interessant.

Die **niederländischen** Bildhauer tauchen in Frankreich seit Beginn des 14. Jahrhunderts auf. Sie kommen mit dem Marmor von der Maas und dringen vor bis Lyon und Avignon und bis nach Spanien und Italien.

Jehan von Arras macht in Gemeinschaft mit dem Architekten Pierre von Chelles das Grabdenkmal für Philipp III. und seine Gemahlin in Saint-Denis (nur die Grabfiguren sind erhalten). Johann Pépin von Huy, Bürger in Paris, ist von der Gräfin Mahaut von Artois († 1311) als Hofbildhauer (imagier et tombier) angestellt. Das sog. Grabmal der Katharina von Courtenai ist vielleicht sein Werk. Außerdem wird ihm noch manches Marmordenkmal in Saint-Denis und im Louvre zugeschrieben. Karls V. Hofbildhauer sind Andrieu Beauneveu aus Valenciennes (1360 bis ca. 1400, auch Maler), Hennekin von Lüttich, Jehan von Saint-Romain, Robert Loisel. Herzog Jehan von Berry beschäftigt neben Beauneveu den Bildhauerarchitekten Gui von Dammartin, ferner Paul Mosselmann und Jehan von Cambrai; Philipp der Kühne von Burgund den Jehan von Marville, Jacques de Baerze aus Termonde und Claus Sluter aus der Grafschaft Holland.

Tournai war ein Hauptsitz vlämischer Bildhauerei. Genannt wird 1341 ein Meister Wuillaume du Gardin, bei dem der Herzog von Brabant ein Grabdenkmal für Löwen bestellt mit der Bestimmung, daß es in Ölfarben bemalt werden solle. Aus seiner Zeit stammt ein großer Teil des plastischen Schmucks der Vorhalle am Dom zu Tournai. Aus dieser Schule mag Beauneveu hervorgegangen sein. André Beauneveu aus dem Hennegau kommt 1355 in Valenciennes vor und wird 1364 von da nach Paris berufen, um die Grabdenkmäler Karls V. und seiner Vorgänger Johann II. und Philipp von Valois zu machen. Die Grabsteine der drei Könige und derjenige der Johanna von Bourbon sind in St. Denis erhalten. Außerdem war er als Bildhauer in verschiedenen Schlössern, in Courtrai und Lille, vielleicht auch in Avignon thätig. Sein plastisches Hauptwerk ist das Mausoleum des Grafen Ludwig von Maele an Notre-Dame zu Courtrai. Vornehmlich Beauneveu scheint der französischen Kunst die realistische Richtung gegeben zu haben. Auch Hennekin von Lüttich muß ein bedeutender Meister gewesen sein. Ihm wird das herrliche Portalrelief der Krönung Mariä am Schloß la Ferté-Milon zugeschrieben. Ferner ragen hervor Nikolaus Sluter und Johann von Cambrai. Sluter ist im Jahr 1389, nach dem Tod Johanns von Marville, mit der Ausführung des Grabmals für Philipp den Kühnen in der Kartause von Dijon betraut worden. Von

Marville stammt vielleicht noch die Figur des Gisant und die Komposition des Ganzen, die sich an das Monument des Prinzen Ludwig, Sohnes von Ludwig IX., in St. Denis anschließt. Von Sluter und seinem Neffen Claus de Werwe sind die Pleurants. Die Portalskulpturen der Grabkapelle sind von Sluter gearbeitet (1387—93), bis auf die Muttergottes in pompös drapiertem Gewand, welche wieder samt dem Entwurf des Ganzen Marville angehören soll. Das Hauptwerk Sluters ist der sog. Mosesbrunnen, eigentlich Untersatz eines Kreuzbilds aus dem Kreuzgang der Kartause (Abb. 241). An den sechs Seiten stehen die Propheten des Leidens Christi. An den Ecken Passionsengel, die das Gesims tragen. 1395 begann Sluter das Werk, 1404 war es fertig gestellt durch Werwe. Von dem Oheim sind wohl David, Moses, Jeremias, die übrigen von dem Neffen. Das sind unverfälschte Charakterbilder aus dem damaligen Leben, Vorläufer von Rembrandts Juden und Uhdes Aposteln. Moses streng und unbeugsam, Jesaias kahl und blind, Zacharias gekrümmt vom Alter, Daniel drangvoll begeistert. Diese Bildnerei ist die Vorstufe zu Jan van Eycks Malerei. Die Zeitgenossen waren an naturalistische Auffassung des Heiligen schon von der Mysterienbühne her gewöhnt. Dennoch kam dies Werk bald zu Ruhm. Im frischen Schmuck der Farbe und Vergoldung mußte es erscheinen wie die Offenbarung einer neuen lebenswahreren Kunst, die das Momentane, Individuelle, Zufällige und Alltägliche erfaßt und wiedergiebt. Die zwei Altäre mit Schnitzerei und Malerei aus der Kartause (jetzt im Museum) zu Dijon, die gemeinsam von dem Bildner Jakob de Baerze aus Termonde und dem Maler Melchior Bröderlam aus Ypern ausgeführt sind, sind noch mehr in idealem Stil gehalten, ähnlich den Kölner Arbeiten.

Abb. 241. Prophetenstatue Jesajas vom sogen. Mosesbrunnen in der Kartause zu Dijon.

Was Sluter für Philipp den Kühnen, das ist Johann von Cambrai (1438) für den Herzog Johann von Berry. Dessen Mausoleum in der Sainte-Chapelle zu Bourges sollte geradezu eine Nachahmung desjenigen in Dijon werden. Erhalten ist nur der Gisant und die Pleurants. Die knieenden Porträtfiguren des Herzogs und seiner Gemahlin vom Altar der Sainte-Chapelle hat Holbein d. J. seiner Zeit sich abgezeichnet.

In **England** folgt auf den schwungvollen Stil der französischen Frühgotik bald ein ziemlich unerfreulicher, nämlich nüchtern-realistischer und steifer, aber eben nationaler Stil. Wohl giebt es aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts an den Portalen verschiedener Kathedralen und Kapitelhäuser herrliche Marienstatuen (z. B. in York und Wells); und auch aus der späteren Zeit noch anziehende Gebilde, wie die musizierenden Engel der sog. Minstrelgalerie in der Kathedrale von Exeter oder die Bildsäulen der Vorhallen ebenda und in Lichfield, auch einige tüchtige Heiliggrabgruppen. Und viel Schönes ist von den Puritanern zerstört worden. Aber auf der anderen Seite ist die Menge der trivialen Bildwerke doch erdrückend. Dahin gehören die Reliefbilder im Achtort zu Ely (um 1340) und die Königsreihe am Dom zu Lincoln. Diese Königsreihen an den englischen Kathedralen sind nicht mehr wie die französischen der alttestamentlichen, sondern der englischen Geschichte entnommen. Die bildnerische Kunst der Engländer schwankt zwischen Extremen: hier steife und leere Würde, dort eine Weichlichkeit, die selbst für dieses Jahrhundert auffällt. Die Heiligen zeigen das englische Langgesicht.

Mit Grabmälern wird hier mehr als irgendwo Aufwand getrieben. Auch der Bürgerstand will hier schon nicht mehr zurückbleiben, wie in den Niederlanden. Marmor wird bevorzugt; aber auch vergoldete Erzbilder, die der Kupferschmied schafft, neben den geschnittenen Messingplatten aus Köln oder Flandern. Die Tumba wird gern mit einem Gehäus überbaut. Die Klagemänner sind auch hier beliebt, oder an ihrer Stelle Ahnenwappen. Die Figur des Verstorbenen liegt ruhig, wie erstarrt, selbst die Gewandung steif. Gewöhnlich sind die Hände gefaltet, die Füße lang ausgestreckt, das Gesicht geradeaus gerichtet. Seltsam nimmt es sich aus, wenn solch ein Bild der Todesruhe noch die schreitende, gekreuzte Stellung der Beine hat.

Was die Künstler ausdrücken wollen und sollen, ist offenbar der Gegensatz der irdischen Machtfülle, die dem Verstorbenen zukam, und seiner Ohnmacht im Tode. Selten ist ein tröstliches Sinnbild des Christenglaubens — wie so oft auf deutschen Grabdenkmälern — beigefügt. Aber seinem Rang und Stand läßt der englische Baron auch im Tode nichts vergeben. Dem Stil der guten Zeit folgen noch einige Bischofsgräber, wie der sog. Percy-Schrein in Beverley; desgleichen auch das ritterliche Bild des Aymer de Valence (1322) in Westminster und die anmutige Jünglingsgestalt des William von Hatfield im Dom zu York. Die Königsgrabmäler des 14. Jahrhunderts in Westminster sind dagegen ebenso reizlos als prunkvoll; selbst das Doppelgrabmal Richards II. und seiner Gemahlin, das um 1395 von zwei Londoner Kupferschmieden in vergoldetem Kupfer ausgeführt ist; oder die Grabfigur des Schwarzen Prinzen (1376) in der Kathedrale von Canterbury, das nach den eigenen letztwilligen Verfügungen des Kriegshelden angefertigt ist und in Gold und Farben prangt.

Als Probe spanischer Bildhauerei mag das Hauptportal der Kathedrale zu Toledo gelten, dessen Apostelgestalten deutschen Arbeiten der Zeit verwandt sind; oder das Portal von St. Maria del Mar in Barcelona. Der neue Realismus dringt erst im 15. Jahrhundert aus den Niederlanden ein.

2. Die Plastik in Italien.

Die italienische Plastik des Trecento unterscheidet sich im allgemeinen von der gotischen des Nordens durch die gesunde Kraft der Formen, der Haltung und des Ausdrucks. Das ist ein Erbe aus dem Duecento und mittelbar aus dem Altertum; es entspricht aber auch der nationalen Anschauung. Der Genius, welcher der Plastik Italiens für ein Jahrhundert die Richtung gegeben hat, so wie Giotto der Malerei, ist Giovanni, Sohn des Niccolo Pisano (geb. um 1250, gest. nach 1320).

Schon als Lehrling hat er an der Kanzel des Doms in Siena seinem Vater Gesellendienste gethan (1266–68); dann — laut Inschrift — am Brunnen zu Perugia. In Siena mag er durch nordische Steinmetzen aus der Dombauhütte tiefer in die Gotik eingeführt worden sein. In seiner Vaterstadt **Pisa** begann er 1278 den Bau des Domfriedhofs. Damals werden die beiden Madonnenstatuen am Baptisterium — diese signiert — und am Domfriedhof entstanden sein. Auch eine elfenbeinerne Madonnenstatuette des Doms ist sein Werk. Im Jahr 1284 wird er Dombaumeister, später auch Bürger in Siena. Die Fassade ist von ihm entworfen, und die ältesten Bildwerke derselben, eine Sibylle u. a., stammen aus seiner Werkstatt. Auch in Prato leitet er den Bau des Doms (1300). Dort rührt von ihm eine Silberstatuette der Madonna her. Es folgen seine plastischen Hauptwerke: die Kanzeln in S. Andrea zu Pistoja (1301), für den Dom von Pisa (1311 vollendet) und eine dritte, der Zeit nach wohl erste, die angeblich für Florenz geschaffen wurde und jetzt in Berlin (Sammlung von Beckerath) ist. In Perugia hat er ein nicht mehr vorhandenes Grabmal für Papst Urban IV. (1289) u. a. geschaffen. In Padua die bezeichnete Madonnenstatue der Arenakapelle. Von dem Grabmal der Kaiserin Margarete (1313) sind Reste jetzt in Genua.

Giovannis Kunst nimmt ihren Ausgang offenbar von dem späteren, bewegteren Stil seines Vaters, wie er an der Kanzel in Siena vorliegt. Daß sein bildnerischer Stil mehr Gotisches hat, ist bei seiner architektonischen Ausbildung nicht zu verwundern. Doch verwertet er auch Reminiscenzen der Antike. Seinem Vater bleibt er noch am ähnlichsten in seinen Statuen, die, obwohl gotisch, doch etwas von der gehaltenen Kraft und von der imposanten Fülle der Antike haben. An seinen Figuren fällt der lebhafte, fast bohrende Blick auf. Ganz er selbst ist er im Flachbild. Vom Vater hat er das hohe Relief und die Überfüllung mit Figuren, aber die Behandlung ist doch eine ganz andere, ausgesprochen malerische mittelst mannigfaltiger Überschneidungen und kühner Verkürzungen. Die Auffassung verrät ein Künstlertemperament, wie nur Cimabue und wieder Donatello und Michelangelo es haben; terribile nennen es die Italiener. In Giovannis Reliefbildern herrscht ein rücksichtsloser Naturalismus, doch ein ethischer, nicht physischer. Ihm kommt es auf das Pathos an; alles ist bei ihm bewegt und erregt bis zur Verzerrung. Die Kenntnis der Naturformen ist freilich mangelhaft. Dementsprechend ist auch die Behandlung flüchtig und will-

kürlich, manchmal roh. Gegenstände wie der Kindermord, die Kreuzigung, das Weltgericht sagen ihm am besten zu. So lernt man ihn an seinen Kanzeln in Pistoja und Pisa kennen (Abb. 242). Die Sibyllen an der ersteren sind Vorläuferinnen von denen des Michelangelo im verhaltenen Ausdruck der Erregung.

Giovannis kraftgenialische Kunst war übermächtig und riß überall die Mitstrebenden fort. Doch, subjektiv wie sie ist, hätte sie gleich der des Michelangelo sofort zum Manierismus führen müssen ohne das Eingreifen eines ebenbürtigen Künstlers, dem ein starker Sinn für das Maßvolle und Einfache eigen war, des Giotto.

Abb. 242. Christi Geburt. Von Giovanni Pisano, von der Domkanzel zu Pisa (Museum).

Mag es auch Sage sein, daß er die ersten Bilder an dem Campanile des Doms in Florenz selbst gemeißelt habe, so ist doch anzunehmen, daß er die Vorzeichnungen geliefert habe (1334–36) für Andrea Pisano. Sie sind in der Auffassung noch einfacher und energischer als die eigenen Kompositionen des Andrea, und auch in der Form, vornehmlich im Gewandstil, scheint Giottos Hand in ihnen nachzuwirken. Wie Masaccio neben Donatello, wie Rafael neben Michelangelo, so steht Giotto neben Giovanni Pisano. Die Flachbilder am Domturm zu Florenz schildern nach einem auch sonst befolgten Programm die Fortschritte der Kultur im Rahmen der biblischen Urgeschichte und der Antike.

Andrea Pisano (eigentlich A. di Ugolino Nini, geb. in Pontedera um 1270, gest. 1349) vertritt als Schüler Giovannis die dritte Generation der Pisani. Er ist noch mehr Gotiker, verwandt den französischen Bildhauern; dabei beeinflußt von Giotto und von der Antike. Sein Hauptwerk, die Thür am Baptisterium zu Florenz, ist, laut Inschrift, schon 1330 im Wachsmodell entstanden; den Guß besorgte ein Venezianer, Leonardo di Avanzo, 1332, an der Ziselierung und Vergoldung nahmen florentinische Goldschmiede teil. Die Aufstellung geschah 1336. Der ganze Staatsrat kam dazu. Die Reliefbilder schildern die Geschichte des Täufers und stellen außerdem acht Tugenden dar in gotischer Umrahmung, deren verzwickte Form den Bildern nachteilig ist. Andrea übt hier den richtigen einfachen Reliefstil der französischen Frühgotik, der an Phidias erinnert. Andrea hat auch unmittelbar Anregungen von der Antike angenommen.

Seine Kunst will mit der Giottos verglichen sein. Sie ist ebenso ernst und schlicht, ebenso maßvoll und doch ausdrucksvoll, nur anmutiger und reifer. Andrea kennt die Körperformen besser und versteht die Behandlung der Gewänder meisterhaft. Zur Ergänzung von Giovannis und Giottos männlicher Kunstweise hat Andrea etwas Weibliches in die Kunst des Trecento hereingebracht und insbesondere der florentinischen Kunst das Zarte und Holdselige, die Jugend und die Unschuld erschlossen; ein Vorläufer des Ghiberti und Luca della Robbia. Am Campanile des Florentiner Doms hat er Giottos Erbe angetreten. Sein geistiges Eigentum sind die ältesten Statuen: David, Salomo, zwei Sibyllen. Einige Statuen im Dommuseum, Christus, St. Reparata und ein bemaltes Kruzifix der Berliner Sammlung werden ihm mit gutem Grunde zugeschrieben. 1347—49 war er Dombaumeister in Orvieto, und er hat dort sicherlich nicht nur auf die Madonna über dem Portale Anspruch, sondern auf ein gutes Teil des Reliefschmucks der Fassade, insbesondere die Schöpfungsbilder.

Von Andreas Söhnen ist der eine, Nino († 1368), ein originelles Bildhauertalent. Er ist noch graziöser und auch realistischer als sein Vater, aber auch schon viel mehr gotisch manieriert. Seine Madonnen sind individuell mit einem Zug ins Genre, dabei aber voll Empfindung. (Statuen in S. Maria Novella zu Florenz, in S. Maria della Spina zu Pisa, am Grabmal Saltarelli ebendort in S. Catarina. Bemalte Holzgruppe der Verkündigung im Museum zu Pisa.) Er ist kurze Zeit dem Dombau in Orvieto vorgestanden, dann nach Pisa übergesiedelt.

Der letzte große Plastiker des Trecento ist der Universalkünstler Orcagna (geb. 1308? gest. 1368). Orcagna für Arcagnolo. Sein eigentlicher Name ist Andrea, Sohn des Cione. Sein Vater war ein berühmter Goldschmied, auch seine Brüder wurden Künstler. Andrea war ein bedeutender Architekt, als Maler werden wir ihn noch kennen lernen. Sein bildnerisches Hauptwerk ist das Tabernakel in der Kapelle Or-San-Michele, die er eingerichtet hat. Es ist das Gehäus eines Gnadenbilds, ein Wunderwerk italienisch-gotischer Zierkunst und Bildnerei (bezeichnet mit dem Bildnis des Künstlers und der Jahreszahl 1359). Als Maler-Bildhauer kehrt Orcagna zur malerischen Auffassung des Reliefs zurück. Dabei ist er in der Naturkenntnis weit vorgeschritten. Diese Scenen aus dem Leben der Maria sind entzückend; groß aufgefaßt im Geist Giottos und doch fein behandelt. Das „Sposalizio" ist eine Vorahnung des Rafaelschen. Bei der Darstellung im Tempel ist Simeons wehmütige Freude lieblich dargestellt; Maria läßt die Hand nicht von dem Kind, als könnte sie es keinen Augenblick aus ihrer Obhut geben. Das Schlußbild mit der Bestattung und Apotheose der Maria ist vielleicht die großartigste Komposition des Jahrhunderts. In Orvieto hat Orcagna eine Zeitlang die musivische und plastische Dekoration der Fassade des Doms geleitet. Von den Reliefbildern entsprechen die schönsten, aus dem Leben Christi und Mariä, seiner Art. Von Orcagna sind die Florentiner Bildhauer seiner und der nächstfolgenden Zeit abhängig, die Arnoldi und Talenti, und selbst noch die ersten Meister der Frührenaissance, Pietro di Giovanni, gen. Tedesco (1386–99 am Dom) und Nicolo di Piero de' Lamberti, gen. Pela von Arezzo (1388—1419 in Florenz und Venedig).

Die Schule von **Siena** ist wenigstens nach der Zahl der Meister und der Werke derjenigen von Florenz gewachsen. Sie ist ein Ableger der pisanischen. Die sienesische Bildhauerei hat den großen Zug, den ihr Giovanni eingehaucht, bald eingebüßt und sich dem Charakter der sienesischen Malerei genähert, zart und empfindsam, doch auch kleinlich und weichlich, sauber oder auch putzsüchtig. Ihre beste Eigenschaft ist in den gehäuften Reliefbildern ein naiver Plauderton.

Tino, Sohn und (seit 1318) Nachfolger des Dombaumeisters Camaino, war ein Schüler der Pisani. In Pisa ist sein Hauptwerk das Grabmal des Kaisers Heinrich VII., in Florenz dasjenige des Bischofs Orso im Dom; zugeschrieben wird ihm das des Bischofs Aliotti in Sta. Maria Novella. In Neapel schuf er seit 1324 mehrere Fürstengrabdenkmäler, die in den Kirchen S. Maria Donna Regina und Corpus Christi zu sehen sind. Ein anderer Sieneser, Cellino di Nese, der noch 1359 in Pisa lebt, ist der Urheber des Grabmals Sinibaldi († 1337) im Dom zu Pistoia, welches als Urbild der italienischen Professorendenkmäler gilt. Von den Sienesen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura ist das Grabmal des Bischofs Tarlati mit vielen historischen Reliefbildern im Dom zu Arezzo 1330 vollendet. In Orvieto begann ein Sieneser Lorenzo Maïtani 1310—30 die Fassade des Doms, nach ihm waren seine Söhne dort Baumeister. Von den Reliefbildern der Fassade zeigt das Weltgericht den Charakter der sienesischen Plastik. Auf Maïtani mag die Idee dieses flachen, von Blattranken eingerahmten Reliefschmucks zurückgehen.

Die Bildhauerei hängt in Toskana eng zusammen mit der Kunst des Goldschmieds. Ein paar bedeutende Werke sind erhalten: der Silberaltar des Baptisteriums in Florenz (begonnen 1366) und derjenige des Doms in Pistoja, dessen Vollendung sich von 1286—1407 hingezogen hat. Die Haupttafel ist von Andrea di Jacopo Ognabene 1316. Von einem Sienesen, Ugolino di Maestro Vieri, ist der Emailaltar des Doms zu Orvieto (1337) und eine Madonnenstatuette im Gehäuse ebenda. Von dem berühmten Lando in Siena und Neapel ist kein Goldschmiedswerk erhalten.

Ein gesuchter Elfenbeinschnitzer, Baldassare degli Imbriacchi, lebte Ende des Jahrhunderts in Florenz, dann in Venedig. Von ihm sind Triptychen mit Schnitzbildern im Nationalmuseum zu Florenz, in der Certosa von Pavia, im Louvre und in der Berliner Sammlung aufbewahrt. Er hat auch für den Herzog von Berry gearbeitet, vielleicht war er selbst Franzose.

In Oberitalien waren die comaskischen Steinmetzen seit Jahrhunderten die Träger einer regen Bildhauerei. Voran steht die Familie der Campionesen. Ihnen wurde die Kunst der Pisani zugetragen durch Giovanni di Balduccio, der, von Azzo Visconti aus Lucca herberufen, in Mailand unter anderem das prächtige Reliquiengrabmal des hl. Petrus Martyr in S. Eustorgio schuf (1339). Nach dessen Vorbild ist von einem Campionesen der nicht minder prächtige Marmorschrein des hl. Augustin in Pavia gearbeitet (1362). Von Giovanni da Campione ist der Taufbrunnen in Bergamo (1340) und die Bildwerke des Nordportals am Dom, ferner der kürzlich in Carpiano wiedergefundene Hochaltar der Certosa di Pavia (1396); alle mit Reliefbildern.

Reiterstandbilder waren die Freude des Trecento. Sie fanden ihren Platz zunächst auf Grabdenkmälern. Unter den Denkmälern der Scaliger zu Verona sind einige von Campionesen angefertigt. (So das des Cansignorio von Bonino da Campione 1374; von demselben wird das Reiterdenkmal des Bernabo Visconti in Mailand sein.) Schlichte Auffassung und saubere, manchmal technisch raffinierte Arbeit sind die Vorzüge dieser lombardischen Schule.

Die späteren Campionesen sind von deutschen Einflüssen berührt. So Matteo (Kaiserkanzel und Fassade des Doms zu Monza, 1396) und noch mehr Jacopo († 1398; Relief über der Thür zur nördlichen Sakristei im Dom zu Mailand) oder Giovanni de'Grassi, Maler und Bildhauer in Mailand (Hauptaltar von S. Eustorgio).

Ein Mailänder Goldschmied, Francesco, macht 1380 in Zara den Reliquienschrein des hl. Simeon mit seinen Reliefbildern.

In Padua, wo einst Giovanni gewirkt hatte, finden wir später nur noch Venezianer. So 1372 einen Andriolo an den Statuen der Kapelle S. Felice im Santo.

Was die Campionesen in der Lombardei, sind in Venedig in der zweiten Hälfte des Trecento die Massegne und die Santi — zu ihnen wird der oben angeführte Andriolo in Padua gehören — und im 15. Jahrhundert die Buon. Zwei Brüder dalle Masseane, Pier Paolo und Giacomello, arbeiten gemeinsam die Statuen der Chorschranken in S. Marco (1394) u. a. in Venedig und den großen Altaraufsatz in S. Francesco (um 1390) u. a. in Bologna. Polo, Giacomellos Sohn, nennt sich an dem Grabmal Cavalli 1394 in S. Giovanni e Paolo, und derselben Werkstatt gehört offenbar das Grabmal Venier (1400) an.

Im Anfang des 15. Jahrhunderts wird dann die Frührenaissance durch Florentiner eingeführt; darunter namhafte Künstler, wie Nicolo Lamberti von Arezzo und Giovanni Rosso (Urteil Salomos am Dogenpalast, Grabmal Brenzoni in S. Fermo Maggiore zu Verona).

Bologna bezieht seine Bildhauer teils aus Florenz, teils aus Venedig, daneben auch wohl deutsche. Eine Kolossalstatue Bonifaz' VIII. ist von einem Goldschmied Manni in Kupfer getrieben. Von einem Venezianer, Jacopo Lanfrani, der als Schüler Giovanni Pisanos bezeichnet wird, sind verschiedene Grabdenkmäler. Dann kommen die beiden Massegne von Venedig. Nach 1400 wieder ein Toskaner, Andrea von Fiesole.

In Neapel ist der pisanische Stil durch Tino di Camaïno eingeführt worden, der mit einem Neapolitaner Gallardus zusammen 1325 das Grabmal der Königin Maria schuf. Dann kamen die Florentiner Pace und Giovanni Bertini wegen des Denkmals für den König Robert († 1343). Daneben ist die französische Gotik vertreten. Vorzügliche Werke sind die Kanzel und die Orgelbrüstung in S. Chiara (letztere mit weißmarmornen Figuren auf schwarzem Grund). Im übrigen handelt es sich um Grabdenkmäler, deren eine Menge von den Anjou, den Durazzo und Aquino errichtet wurden, prunkvoll und buntstrahlend in Mosaik und Bemalung, doch einförmig in den Motiven und puppenhaft im Figurenwerk. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts gedeiht in Neapel eine phantastische Spätgotik mit naturalistischem Bildwerk. Ihre Matadore sind Andrea Ciccione (Grabmal der Königin Johanna II. und ihres Bruders in S. Giov. a Carbonara) und Antonio Bamboccio, dessen überladene Fassadendekorationen sprichwörtlich geworden sind.

b. Malerei.

1. Die Malerei im Norden.

a. Wandmalerei.

In keinem Land diesseits der Alpen blieb die Wandmalerei so lang in Ehren als in Deutschland. Wurden ihr durch den gotischen Baustil die Wandflächen entzogen, so zog sie sich auf die Gewölbe zurück oder doch auf die Bogenfelder, die

Chorschrankenwände u. s. w. und besonders in die kleineren Kirchengebäude. Leider war im 14. Jahrhundert eine vergängliche Technik beliebt, die Malerei auf den nackten Stein, die leicht abblättert. In Hinsicht auf den Inhalt ist die gotische Kirchenmalerei der romanischen gegenüber verarmt. Immer kehren die geläufigen Andachtsvorstellungen wieder: die Muttergottes, der Gekreuzigte, der Schmerzensmann oder der Christus im Grabe u. s. w. Cyklen werden fast nur noch der Legende gewidmet. Die profanen Darstellungen, die nun überall in Burgen und in Bürgerhäusern aufkommen, sind viel interessanter. Die Behandlung der Kirchenmalereien ist flüchtig, dekorativ im Teppichstil, kolorierte Umrißzeichnung auf azurblauem oder buntgemustertem Grund. Der strenge Charakter des Erhabenen und Kirchlichen weicht dem Zug der Zeit zum Zierlichen und Gefühlvollen, welch letzteres doch bei der dekorativen Behandlung nicht recht zur Geltung kommt. Die schüchternen Anfänge realistischer Auffassung stören kaum die Harmonie des Stils.

Eine Aufzählung der Denkmäler ist überflüssig. Überall giebt es solche. Am Oberrhein waren die Bischofsstädte und die aufblühenden Reichsstädte Mittelpunkte handwerksmäßiger Kunst. Die Wandgemälde sind hier vergrößerte Wiederholungen von Handschriftenbildern, deren Fabrikation in dieser Gegend blühte. (Beispiele in Oberwinterthur, Reutlingen, Maulbronn, Mühlhausen a. N. ca. 1380, Ingolstadt, Pfarrkirche St. Moritz.) In den Alpenländern stößt man auf Einflüsse von Italien (Domkreuzgang in Brixen, Dom zu Gurk). In giottesker Manier malt um 1407 Hans Stockinger aus Bozen in Terlan. In den fränkischen Gauen sind die Denkmäler weniger verschont geblieben. In Würzburg lebte um 1340 ein berühmter Maler, Arnold. In Nürnberg wird 1310 ein Maler Nikolaus genannt, der aus Böhmen stammte. Unter den späteren Meistern scheint ein Berthold (1363—96) eine angesehene Stellung eingenommen zu haben. Erhalten sind Nürnberger Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert in Forchheim, Dollenstein, Heilsbronn. Die erstgenannten — ein Weihnachtsbild, eine Verkündigung, Grotesken — enthalten schon bemerkenswerte Züge von naiver Lebensschilderung, z. B. den Joseph, der Korb, Krug und Flasche bei sich stehen hat.

Wichtiger sind die Denkmäler in Böhmen. 1348 wurde in Prag eine deutsche Malerzeche gegründet. Da ist um 1340 die Georgslegende im Ton eines Ritterromans geschildert worden auf Burg Neuhaus, allem nach von deutschen Händen. Von den Malereien im Kreuzgang des Klosters Emmaus zu Prag, die zu den umfangreichsten Cyklen diesseits der Alpen gehören, ist die Entstehungszeit nicht gewiß; auch sind sie mehrfach übermalt. Die 26 Felder enthalten eine monumentale Armenbibel (ein Leben Christi nebst alttestamentlichen Gegenbildern; je zwei auf ein Hauptbild). Der Stil scheint halb deutschböhmisch, halb italienisch gewesen zu sein.

Die größte kunstgeschichtliche Bedeutung kommt den Malereien der Burg Karlstein zu, die — wahrscheinlich nach dem Vorbild der Papstburg in Avignon — auf ausgedehnte Ausmalung angelegt war. Manches davon ist zu Grunde gegangen, so die Dekoration des Hauptsaals, wo der Kaiser seinen Stammbaum hatte darstellen lassen (in Kopien des 16. Jahrhunderts erhalten). Von den erhaltenen Wandgemälden in der Burg sind die altertümlichsten die Legenden von St. Wenzel und Ludmilla im Treppenhaus des Hauptturms; idyllische Kompositionen im deutschen Stil mit anmutigen Figuren in schlichter, aber flüssiger Draperie. Ein Scene spielt doch schon in bergiger Landschaft; ein anderes Bild überrascht durch den naturtreuen Eichenbaumschlag oder die lebenswahren Rosse.

Viel bedeutender sind die Bilder aus der Offenbarung in der ehemaligen Marienkirche. Das sind figurenreiche, zum Teil kampfbewegte Kompositionen von echt visionärem Charakter. Der Künstler schreckt vor keiner Schwierigkeit zurück. Wenn er die Motive auch irgend einer Bilderhandschrift entnahm, so hat er sie doch mit einem echt malerischen Sinn verarbeitet zu geschlossenen Kompositionen. Er versucht sich schon in ungewöhnlichen Verkürzungen und wagt mannigfache Überschneidungen. Gewisse Äußerlichkeiten erinnern an die italienische Wandmalerei, die sich in Avignon eingebürgert hatte; weniger der Typus der Figuren. Unter den vier Reitern erscheint der Tod schon in Gestalt des Knochenmanns. Der Hunger ist noch besonders verdeutlicht durch eine Bettlergestalt am Boden. Die Angst der Menschen ist lebhaft genug geschildert. Der Kampf der Engel mit den Teufeln ist ein Schlachtenbild von fast dämonischem Charakter. Das gerettete apokalyptische Weib ist eine von Schönheit strahlende Madonna.

Nicht minder merkwürdig sind die Darstellungen, die sich auf Karls Reliquienverehrung beziehen; wie er einem Fürsten ein Reliquienkreuz überreicht, von einem andern ein Heiligtum empfängt u. s. w.

Von derselben Hand wie die apokalyptischen Bilder scheinen einige in der Katharinenkapelle herzurühren: eine Kreuzigung und eine hl. Katharina am Altar. Eine unverkennbar sienesische Madonna ist es, die an der Wand darüber die Huldigung des kaiserlichen Paares

empfängt. Auch das einzige Glasgemälde, welches hier erhalten ist, verdient Erwähnung wegen der bis dahin unerhörten karikierenden Charakterschilderung der Schergen. Endlich, bei den Malereien in der Kreuzkapelle kennen wir mit ziemlicher Bestimmtheit den Urheber. Aus einer Urkunde von 1367 ersehen wir, daß der Hofmaler Theodoricus die Kapelle ausgeschmückt hat; und der Augenschein zeigt, daß die Wand- und Tafelbilder von derselben Hand sind. Die Wandmalerei ist beschränkt auf die tiefen Fensternischen. Da sieht man die Erscheinung Gottes nach der Offenbarung (Kap. 4), die Huldigung der 24 Ältesten vor dem Lamm Gottes, die Anbetung der drei Könige vor dem Christkind u. a. Die Männer haben grobe slavische Gesichter, wolligen Haarwuchs. Die Maria aber ist ein rührend kindliches Geschöpf. Sonst sind es lauter stämmige Gestalten in rücksichtsloser Bewegung. Von der sonstigen Ziererei des Jahrhunderts keine Spur! Ist es „der naive Naturalismus der slavischen Rasse", der so überraschend die konventionellen Bande der gotischen Kunst durchbrochen hat? Keine Quelle sagt uns etwas von des Meisters Herkunft. Seine Art hat auf die Passionsbilder der Wenzelskapelle am Prager Dom eingewirkt.

Die Wenzelsbilder und die zu Grunde gegangenen Ahnenbilder, sowie die Reliquienbilder in Karlstein mag man dem Hofmaler Nikolaus Wurmser von Straßburg zuschreiben, der 1357 erstmals genannt wird.

Die apokalyptischen Wandgemälde der Marienkirche und die Heiligenfiguren der Katharinenkapelle gehören wahrscheinlich dem Thomas von Modena an, den Karl IV. 1354 aus Treviso mitgebracht haben mag. Dort sind von ihm Fresken noch in mehreren Kirchen und Klöstern vorhanden, die ihn als Giottisten oberitalienischer Richtung zu erkennen geben. Die Bildnisfiguren, die wir dem Nikolaus Wurmser zugeteilt haben, zeichnen sich durch individuelle Physiognomie und eingehende Wiedergabe des Kostüms aus.

Das Dorado deutscher Monumentalmalerei war das Rheinland. Noch wirkte hier die gedankenreiche Kunst des romanischen Zeitalters nach, die wir in den Malereien von Brauweiler und Schwarzrheindorf bewundert haben. Und die gotische Eleganz ist hier ebenso entwickelt wie in Frankreich.

Das bedeutendste Denkmal aus der Frühzeit ist zerstört und nur nach Abbildungen zu beurteilen: die Wandmalerei der Deutschordenskirche von Ramersdorf. Es ist darunter ein figurenreiches Weltgericht, worin die Begnadigten den unteren Ständen, die Verdammten aus den höheren entnommen sind. Auf gestirntem Grunde stehen zarte, schwankende Gestalten in gemusterten Goldgewändern. Denkmäler dieser Stilperiode bietet auch noch einmal Brauweiler, ferner Xanten in der Viktorskirche, Essen u. s. w. In Köln ist das Hauptwerk aus der Frühzeit die Dekoration der Chorschranken im Dom (um 1325), Temperamalerei auf dem bloßen Stein. Alle Gattungen der Malerei sind hier sozusagen in Nachahmung vereinigt. Die Flächen sind wie Fenster eingeteilt durch Bogenstellungen mit bunten, durch Goldlinien gemusterten Teppichgründen. Darin stehen graziöse Heiligenfiguren und leichte Gruppenbilder aus der Legende. Der Inschriftenfries aber ist wie eine Pergamentschrift mit Initialen, Randarabesken und kleinen Drolerien verziert. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat in Köln ein berühmter Meister, Wilhelm, gewirkt, wahrscheinlich der von Herle zubenannte, welcher zwischen 1372 und 1378 gestorben ist. Die Wandmalereien im Rathaus lassen sich nicht mit Sicherheit auf ihn zurückführen und sonst auch nichts. Von jenen sind nur einige Propheten- oder Philosophenköpfe — deren sich kein italienischer Trecentist zu schämen hätte —, eine Figur des Kaisers Karl IV. und einige phantastische Gestalten, Spielleute und Gaukler, Meerfräulein und wilde Männer, Aristoteles und Phyllis erhalten. Sie folgen noch dem älteren Stil.

Einen neuen, mehr beseelten, im Tafelbild idyllisch-poetischen Stil scheint ein anderer, größerer Künstler aufgebracht zu haben: Wilhelms Nachfolger in der Werkstatt und in der Ehe, Hermann Wynrich von Wesel, der als angesehener und wohlhabender Malermeister bis 1413 gelebt hat. Die Vermutung, daß er jener Meister Hermann von Köln sei, der 1402 in Dijon mit Jan Malwel zusammenarbeitet, ist nicht unwahrscheinlich: dann hätte er die entscheidende Anregung bei den Niederländern in Burgund geholt. Seine Urheberschaft an einem Wandgemälde des Gekreuzigten in der Sakristei von St. Severin zu Köln (1398) scheint gesichert.

Auch in Norddeutschland wurde die kirchliche Wandmalerei noch gepflegt. Die Backsteinbauten mit ihren leeren Flächen luden förmlich dazu ein. Häufig sind die Gewölbe bemalt mit Ranken und Figuren, z. B. in der Marienkirche zu Kolberg, im Anschluß an die Armenbibel. Die Nischen außen wurden gerne mit Heiligenbildern ausgemalt. Umfangreiche Überreste der Ausmalung findet man im Dom zu Marienwerder, in der Klosterkirche zu Wienhausen, zu Mollwitz in Schlesien.

In demselben Jahr (1338), da der Brauer Jakob von Artevelde mit dem König von England den Vertrag unterzeichnete, der die Freiheit Flanderns sicherte,

ward in Gent die erste Bruderschaft der Maler und Bildhauer gegründet und dem Schutz des hl. Lukas befohlen. Auch die Brügger Malergilde ist älter als selbst die florentinische. Mit dem angeborenen Wirklichkeitssinn des niederdeutschen Stammes verband sich der frühe Aufschwung des bürgerlichen Lebens, um eine neue Kunst heraufzuführen. Von den monumentalen Werken, welche die vielen namhaften Künstler Niederlands in ihrer Heimat hinterlassen haben, ist uns leider so wenig erhalten als von denjenigen, die sie in ausländischem Sold schufen.

Eigentlich nur eines: die Grafenbilder in der Grabkapelle an Notre-Dame zu Courtrai — und auch sie ohne Köpfe. Hier war als Maler Jan van Hasselt — ein Landsmann der Gebrüder van Eyck — thätig (1374) zugleich mit André Beauneveu, dem die Bildhauerarbeit eines Grabmals übertragen war. Namhafte einheimische Maler waren: Jan von Wolume, Hofmaler der Herzogin von Brabant (um 1375) und Priester, und Jakob von Carvael, Stadtmaler in Ypern, der die große Tuchhalle daselbst ausgemalt hat und in Mailand zur Ausschmückung des Doms beigezogen war. Den anderen werden wir teils in Frankreich und Burgund, teils bei anderen Kunstgattungen begegnen.

Im südlichen Frankreich war die Wandmalerei wohl so beliebt wie in Italien. Es sind auch kirchliche Denkmäler genug erhalten, z. B. in Tournus (St. Philibert), Brioude (St. Julien), Carcassonne (St. Nazaire), Toulouse (Dominikanerkloster). In Avignon ist der große Maler Simone Martini von Siena thätig gewesen, und vielleicht auch Giotto. Überreste von Simones Kunst sind in Avignon selbst im Papstschloß und am Dom zu sehen, Spuren seiner Einwirkung auf die Einheimischen da und dort, namentlich in der Kartause Villeneuve. Simones Richtung hat ein Matteo von Viterbo fortgesetzt; von Einheimischen Simonet von Lyon.

Im nördlichen Frankreich war die monumentale Malerei freilich in der Hauptsache auf die Schlösser und Schloßkapellen angewiesen, wie den Louvre und das Hotel Saint-Paul zu Paris, Vincêtre, Mehun u. a. Wir lesen von Aufträgen an Girart von Orléans, den Maler König Johanns, Jehan Coste, den Diener Karls V., Jan (oder Hennekin) von Brügge, André Beauneveu aus Valenciennes, Jacquemart von Hesdin. Colart von Laon hatte die Cölestinerkirche in Paris 1360 ausgemalt.

Die höhere Kunst der gotischen Zeit in England ist eine Abzweigung der französischen, doch will man in der Malerei des 14. Jahrhunderts schon ein nationales Gepräg finden, vornehmlich in den Typen.

Von den Malereien, welche Eduard III. 1350—58 in der Stephanskapelle von Westminster ausführen ließ, sind nicht nur die Rechnungen, sondern auch Nachzeichnungen erhalten und veröffentlicht. Die Oberleitung hatte Meister Hugo von St. Albans. Die Maler, welche neben ihm genannt werden, wie John Barneby, sind Engländer. Im Altarraum war die königliche Familie in Verehrung dargestellt, darüber die Anbetung der Könige und weitere biblische Geschichten. An den Wänden teppichhaltende Engel, Heiligenfiguren; unter den Fenstern ließ die Wandverkleidung Raum zu kleinen biblischen Historienbildern. Der ganze Raum prangte reich in Gold und Farben. Die Bilder sollen in der Auffassung lebendig, in der Zeichnung unbeholfen, eintönig und affektiert gewesen sein; gleich weit entfernt von der Gefühlstiefe der deutschen Schule wie von der vornehmen Eleganz der Franzosen.

Die skandinavischen Länder haben eine ansehnliche Zahl von Kirchenmalereien aufzuweisen, die aber doch schon in Bauernkunst übergehen.

b. Die Tafelmalerei

des Mittelalters steht technisch und stilistisch in der Mitte zwischen Wand- und Miniaturmalerei, zunftmäßig ist sie freilich im späteren Mittelalter meist von der letzteren getrennt. In die Tafelmalerei teilen sich die weltlichen Schilderer (Schildmaler) und die mit Heiligenbildern beschäftigten Maler, die, als eine Art von Kirchendienern, z. B. in Paris besondere Vorrechte besaßen. Für uns handelt es sich fast aus-

schließlich um Altaraufsätze und Gedächtnistafeln, bemalte Möbel, wie den Sakristeischrank im Dom zu Noyon (um 1300), oder Wandvertäfelungen. Die Holztafeln wurden mit einem Kreidegrund bedeckt, oft auf einem Überzug von Leinwand. Man malte mit Leimfarben. Feinere Bindemittel (Tempera) waren Eigelb und Honig oder Feigenmilch. Dazu kam ein Firnis. Die italienische Technik mit dunkler Untermalung gab den Farben eine größere Tiefe, die nordische war heller und leuchtender. Ölfarben wurden zum Anstrich, auch zur Bemalung von Steinbildwerken verwendet, doch auch schon im 14. Jahrhundert manchmal — in den Niederlanden und in Frankreich — zu eigentlicher Malerei, oder doch wegen ihres satten Glanzes zur letzten Vollendung einzelner Teile in Temperagemälden. Aber es war noch nicht Ölfirnismalerei naß in naß, sondern langsam trocknende Anstreicherei. Auch auf Leinwand wurde gemalt, doch nur mit Wasserfarben (abgesehen von dem Leinwandüberzug der Tafeln und Bildwerke, welcher nur dazu dient, den Kreidegrund festzuhalten).

Die ältesten gotischen Altaraufsätze zeigen manchmal noch die Nachahmung von Mosaik oder von Schmelzmalerei. Daher die leuchtenden und metallisch glänzenden, tiefen und starken Farben. Daher auch der genusterte Goldgrund. Andere gleichen den Miniaturen. Wieder andere (wie das Tafelbild des sogen. Thrones Salomonis in Bebenhausen, aus der Zeit um 1335) sind vielmehr eine Wandmalerei im kleinen auf Kreidegrund und mit architektonischer Einteilung.

Der Einfluß der Steinbildhauerei auf den Tafelstil (z. B. der Kölner und Nürnberger) ist nicht zu verkennen. Die Malerei entlehnt ja, wo ein neuer Stil sich bildet, gern die modellierte Form von der Plastik, bis sie selbst im stand ist, jene unmittelbar nach der Natur in der Fläche darzustellen.

Was an den altdeutschen Tafelbildern trotz der mangelhaften Naturwiedergabe und der übertriebenen Zierlichkeit uns anzieht, ist die poetische Auffassung, die idyllische Stimmung, das ideale Gepräge, welches auf der typischen Bildung der Figuren, und das intime, welches auf den naiv und schüchtern angebrachten Realismen beruht. Diese Heiligen- und Legendenbilder atmen einen Frieden, eine Unschuld, einen unbefangenen Glauben, welche der moderne Mensch wie ein verlorenes Glück betrachtet. Darum sagten sie den Mystikern zu, in deren Kreisen doch der Prachtaufwand kirchlicher Bauten keinen Anklang fand. Die malerische Behandlung konnte hier wie bei den Miniaturen, da sie auf die Nähe berechnet war, nicht eine bloß zeichnende und kolorierende bleiben; sie mußte eingehender werden und in Tönen modellieren. So hat die nordische Malerei den Vorsprung der italienischen, den sie von den Griechen her hatte, rasch eingeholt. In Köln und in Siena entstehen Tafelbilder, die in ihrer Art zu den vornehmsten Denkmälern der christlichen Kunst gehören. Was in der altkirchlichen Kunst die Apsismosaiken, das bedeuten in der Renaissance vom 13. Jahrhundert an die Altaraufsätze. Sie stellen den Gläubigen das Heilige vor Augen, aber in traulicher Nähe und sympathischer Menschlichkeit.

Die Tafelmalerei macht im 14. Jahrhundert einen Ruhmestitel deutscher Kunst aus. Schon Wolfram von Eschenbach bezeugt, daß die Kunst der Schilderer von Köln und Mastricht sprichwörtlich war. Aber sie war keineswegs etwa auf Köln und die Niederlande beschränkt.

Wir sehen ab von den Inkunabeln der Tafelmalerei, die sich fast in allen Ländern finden, und wenden uns sogleich zu jenen Schulen, die uns schon geschlossen entgegentreten.

Dies ist zuerst der Fall bei der Schule von Prag. Die Tafelbilder aus der Zeit Karls IV. zeigen drei Richtungen: eine italienische, eine deutsche, eine böhmische. Es ist natürlich, daß

man sie mit den drei bekannten Malern zusammenbringt. Die „Schöne Maria" in Hohenfurt hat die größte Familienähnlichkeit mit den Jungfrauen rheinischer Bilder: die hohe vorgewölbte Stirn, unter der hier nur durch ungeschickte Verkürzung in der Perspektive das Untergesicht verkümmert erscheint. Ähnliche Muttergottesbilder giebt es noch in Prag (St. Stephan) u. a. O. Das wird die Schule Wurmsers sein.

Thomas von Modena hat in Karlstein zwei bezeichnete Altarwerke hinterlassen. Der Ortsname Mutina, wie er auf der einen Tafel steht, kommt zwar in Böhmen vor. Allein die Bilder lassen keinen Zweifel, daß wir es mit einem Italiener zu thun haben, und zwar einem von der sienesischen Richtung, der aber in Venedig gelebt hat (dem hl. Wenzel setzt er eine Dogenmütze auf). Das eine Altarwerk von Karlstein (jetzt in Wien), um 1357 gemalt, zeigt die Halbfigur der Muttergottes in byzantinisierendem Typus und auf den Flügelteilen die des hl. Wenzel und des hl. Palmatius. Von dem anderen sind nur noch die Flügel vorhanden. Sie zeigen wiederum in Halbfiguren eine Muttergottes und einen Schmerzensmann, auf den Rahmen Figürchen von musizierenden Engeln und von Propheten. In Technik und Körperkenntnis ist Thomas den anderen Malern des Kaisers entschieden überlegen. Seine feingemalten Köpfe sind vornehm und ausdrucksvoll.

Die böhmische Richtung scheint von Meister Dietrich auszugehen. Seine Menschentypen sind zum Teil ausgesprochen slavisch. Die Vertäfelung der Kreuzkapelle auf Karlstein ist bemalt mit Brustbildern von Heiligen, ähnlich wie eine russische Ikonostasis. Die ganze himmlische Hierarchie sollte dargestellt werden: Engel, Apostel und Propheten, Päpste und Bischöfe, Priester und Mönche, Fürsten und Ritter, Frauen und Jungfrauen. Die Gründe und die Rahmen sind in Gold gemustert und besetzt mit blechernen Rosetten; ebenso die Heiligenscheine. Diese Zierate geben dem Ganzen ein fremdartiges, barbarisch-byzantinisches Gepräge. Die Malerei hat mit byzantinischer nicht nur die Technik gemein, sondern auch den Geist furchtsamer Heiligenverehrung. Die Töne sind hell, die Schatten trüb grau. Die Malerei hat auch nichts von gotischer Manier, keine Spur von höfischer Grazie, außer etwa in der Haltung der Hände. Es sind derbe, kräftige Gestalten von vollen Formen, wie man sie eigentlich sonst erst in der Renaissance findet. Mit Recht hat man den Jungfrauentypus mit dem eines Palma verglichen. Die männlichen Köpfe erscheinen wie Bildnisse aus der Umgebung des Künstlers. Slavisch sind die dicken Nasen, breiten Backenknochen, wulstigen Lippen, vortretenden Augen. Wegen der flauen Modellierung erscheinen die Gesichter öfters aufgedunsen. Die Hände sind grob, aber getreu nach der Natur gezeichnet. Meister Dietrich hielt sich an die Wirklichkeit nicht bloß in Beziehung auf die Motive der Aktionen — wie Giotto —, sondern hinsichtlich der Typen und der Formgebung — wie Sluter und Jan van Eyck —, nur mit geringerem Können. Aber er muß aus einer Schule der Wandmalerei hervorgegangen sein; sein Naturalismus hat etwas Monumentales. Dazu gehört auch die einfache, rundliche Draperie. Wunderbar, wie dieser primitive Naturalismus gerade dem Ausdruck des Geistigen, Erhabenen gerecht wird. Er liegt vor allem in dem Blick. Die Augen sehen groß und ruhig vor sich hin. Das giebt — in Verbindung mit den festgeschlossenen vollen Lippen und den herabgezogenen Mundwinkeln — den Ausdruck gesammelten Denkens und festen Willens, und diese Verbindung geistiger Kraft mit der körperlichen verleiht den Heiligengestalten Stimmung und Charakter, übermenschliche Würde. Auch das bewegte Leben des Augenblicks ist manchmal schon festgehalten. So bei dem hl. Augustin (jetzt in Wien), der im Schreiben innehält und die Feder an den Mund zu legen im Begriff ist. Allerdings wiederholen sich die Typen, und die Ausführung ist — das Beiwerk gerade ausgenommen — flüchtig; beides wohl begreiflich bei dem Umfang und Zweck der Arbeit. Diese Heiligenbilder erinnern an Mosaiken strengsten Kirchenstils. An der Altarwand war das Hauptbild eine Kreuzigung. Darunter als Sockelbild ein Christus im Grab. Die Kreuzigung ist fast stimmungsvoll auf grauen Grund gemalt. Der Gekreuzigte ist im Krampf erstarrt. Um die blutriesenden Wunden sind Ränder aufgetrieben. Maria preßt die Hände ineinander. Johannes hat die herkömmliche — uns fremdgewordene — Gebärde der stützend an die Wange gelegten Hand. Er steht auf merkwürdig ausgerenkten Füßen. Meister Dietrichs Typen haben Schule gemacht. Sie kehren wieder auf der Votivtafel von Raudnitz, welche Karl IV. und Wenzel mit dem Erzbischof Johann I. als Stifter zeigt. Ferner auf dem Wenzelsbild im Prager Dom und anderen Kirchenbildern in Böhmen. Ja sogar im fernen Schwaben auf dem Altar der Veitskirche in Mühlhausen a. N., die ein von hier gebürtiger Prager Bürger gestiftet (1380). Nicht nur die Typen und die Trachten, sondern auch die bräunlichen Fleischtöne und die plastische Angabe des Panzers erinnern an die böhmischen Heiligenbilder von Karlstein. Auch in Österreich giebt es einzelne Bilder böhmischen Charakters. Diesen sollen auch einige Handzeichnungen (in Erlangen und Bernburg) tragen, die im 16. Jahrhhndert den Junkern von Prag zugeschrieben wurden.

Die mit der böhmischen später verbundene Nürnberger Malerei ist im 14. Jahrhundert durch einen namenlosen Meister vertreten, der in einem großen Bild des Schmerzensmannes (Gedenktafel des Abts Friedrich von Hirzlach in Heilsbronn) einen ungewöhnlich tiefen Ausdruck des Gefühls erreicht hat. Meister Dietrichs Kunst war

eine Ausnahme sowohl mit ihrem typischen Naturalismus als mit ihrer männlichen Gravität. Dem deutschen Volksgemüt sagte eine Malerei zu, die den denkbar größten Gegensatz zu jener darstellt, eine weiblich-empfindsame, deren Zierlichkeit der ritterlichen Sitte entspricht. Dieses Ideal hat die Kölner Schule verwirklicht, nicht sie allein, aber sie vorzüglich. Da ist eine Gruppe von Tafelgemälden, für die wir keinen Meisternamen haben. Früher wurde sie benannt nach Meister Wilhelm, scheint aber einer späteren Zeit, der des Hermann Wynrich, anzugehören.

Abb. 243. Maria mit der Bohnenblüte.

An der Spitze steht der sogen. Klarenaltar, jetzt im Dom zu Köln. Er zeigt auf der Thür des Sakramentschreins einen Priesterheiligen bei der Elevation, daneben am Mittelschrein und innen an den Flügeln 24 Bilder aus dem Leben Christi, unten aus der Kindheit, oben aus der Passion. Dem Temperament des Künstlers entsprechen die ersteren am besten. Da kann er nach Herzenslust gemütliche Idyllen malen. Die Verkündigung an die Hirten und das Baden des Kindes, die sonst im Weihnachtsbild enthalten sind, giebt er als besondere Bilder. In den Marterscenen dagegen ist er unbeholfen. Die Übertreibungen wirken abstoßend, nicht ergreifend. Eine Gedenktafel mit 35 kleinen Bildern im Berliner Museum enthält ähnliche Schilderungen von einer geringeren Hand und in flüchtiger Ausführung: der Christusknabe fängt inmitten seiner Spielkameraden, die den Kreisel treiben, zu lehren an. Christus predigt von der Kanzel vor nachdenklichen, überzeugten und trotzigen Zuhörern; die letztgenannten heben Steine auf u. s. w. Zu den frühesten Werken dieser Gruppe zählt die hl. Veronika (mit der Vera Ikon auf dem Schweißtuch) in der Münchener Pinakothek. Daran reihen sich einige Muttergottesbilder: die sogen. Maria mit der Bohnenblüte im Kölner Museum und die mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum zu Nürnberg, sowie die hl. Katharina und hl. Elisabeth ebenda (auf rotem Grund mit goldenen Sternen) und ein paar Kruzifixbilder im Kölner Museum. Die Maria mit der Bohnenblüte (Abb. 243) ist die Mitteltafel eines Flügelaltärchens, welches außerdem die hl. Barbara und Katharina und — in flüchtigerer Behandlung — außen die Verspottung Christi zeigt. Die Maria mit dem Goldhaar und den demütig gekreuzten Armen ist selbst ein Kind. Das Christkind, halbnackt, und zwar wohlgelungen, streichelt mit der einen Hand ihr Kinn, in der anderen hält es einen Gebetsrosenkranz als Spielzeug.

Noch anziehender sind die religiösen Idyllen, welche für die Privatandacht bestimmt scheinen. Da sitzt Maria traulich mit dem Kind auf einer Rasenbank im Garten — dessen Gräser, Blumen

und Blätter einzeln abgemalt sind mit Anspruch auf volle Natürlichkeit, ungeachtet des göldenen Hintergrundes. Jungfräuliche und ritterliche Heilige sind um sie versammelt, lesend, plaudernd, spielend, Früchte pflückend — wie eine Hofgesellschaft auf dem Lande. Einmal läßt ein Jungfräulein das Christkind auf dem Hackbrett klimpern; ein andermal greift das Christkind, das unbekleidet auf Mariens Knieen sitzt, übermütig der hl. Dorothea in ihren Blumenkorb und streut Rosen und Nelken umher, von denen die hl. Katharina eine mit ihrem Gürteltäschchen aufzufangen sucht. Herren und Damen sind bekränzt mit Schappeln, die sie aus Blütenzweigen gewunden haben. Ein gedeckter Tisch mit Speise und Trank wartet ihrer. Und selbst die Vögel auf den Zweigen sind nicht vergessen. Solche Bilder voll intimster Poesie giebt es in den Sammlungen von Köln, Frankfurt, Berlin. Diese heiligen Jungfrauen sind gar zarte Gestalten, fromm ergriffen und schüchtern wie Konfirmandinnen. Sie wagen nicht, die Augen aufzuschlagen. Diese schlanken Hände wären zu fein für ein irdisches Geschäft. Die idealen Gewänder bergen unter ihren weichfließenden Falten keinen körperlichen Leib. Kein Zweifel, daß das religiöse Ideal der Zeit nicht feiner und reiner mehr verkörpert werden kann; aber auch, daß es überspannt ist und bald in sein Gegenteil umschlagen muß. Hier ist der Leib nur noch eine schleierleichte Hülle der Seele. Die Farbe ist mild und dennoch leuchtend, zu dem Gold des Grundes gestimmt, im Fleisch zart mit ganz weißen Lichtern. Man hat diese Kunst mit der Mystik in Beziehung gebracht, die ja vornehmlich am Rhein ihre Sitze hatte. Haben doch die Gottesfreunde selbst in solchen idyllischen Visionen geschwelgt und gemalte Andachtsbilder empfohlen.

Der rheinischen Schule steht die westfälische Malerei nahe (Jakobusaltar in der Wiesenkirche zu Soest von 1376, Krönung Mariä im Museum zu Münster aus Soest, Altarwerk in Grabow [1379] in Mecklenburg). Und dieselbe Gefühlsweise lebte auch in anderen Gauen. Ein Tafelbild im Domschatz zu Halberstadt ist womöglich noch sentimentaler und dabei schwermütig im Ausdruck. Die mittelrheinische Kunst ist durch einige Flügelaltäre im Darmstadter Museum, in Seligenstadt und Friedberg achtungswert vertreten. Kölnisch oder westfälisch ist ein Altar im Welfenmuseum zu Hannover (aus Göttingen).

Von den niederländischen Malern haben wir die wichtigsten Namen schon kennen gelernt (S. 395). Am berühmtesten ist Beauneveu dank dem Zeugnis des Geschichtschreibers Froissart (um 1390), seines Landsmannes, der selbst eines Miniaturmalers Sohn war: keinen besseren Meister gebe es im Hennegau, in Frankreich und England. Als Probe niederländischer Tafelmalerei am Ausgang des Jahrhunderts mag hier ein Altar aus der Kartause zu Dijon (im Museum daselbst) genügen, dessen Malereien als Arbeiten des Melchior Broederlam von Ypern gelten, welcher als Hofmaler und Kammerdiener Herzog Philipps des Kühnen um 1390 vorkommt.

Die zwei Flügel enthalten an den Außenseiten je zwei Darstellungen, die kein Rahmen trennt. Es sind: die Verkündigung — Maria sitzt am Lesepult, wendet demütig den Kopf und erhebt die Hand mit anmutiger Gebärde. Der Engel kniet vor ihr auf den Stufen der Halle. Gottvater erscheint am Himmel inmitten von roten und blauen Cherubim und Seraphim. Die Darstellung im Tempel — mit reizend bewegtem Kind; eine Begleiterin trägt einen Korb mit Tauben und eine Kerze. Die Flucht nach Ägypten — Maria, auf dem Esel reitend, hat das Kind in ihren Mantel gehüllt; Joseph, in Bauerntracht, sein Bündel am Stock, trinkt aus der Feldflasche. — So tritt der volkstümlich-derbe niederdeutsche Humor mitten unter aller Zartheit keck zu Tage. Die goldblonden Köpfe haben etwas Kindliches. Der Fleischton ist womöglich noch feiner als bei den Kölnern, aber mit denselben weißen Lichtern. Die Gewänder sind farbenreich und meistens goldgestickt. Der Faltenwurf ist auch hier schwungvoll. Die phantastisch-reiche Architektur, welche je das eine Bild abschließt, und die Landschaft, die das andere umschließt, sind sehr bemerkenswert. Sie sind perspektivisch aufgefaßt und die Landschaft hat schon etwas wie Stimmung. Die Vordergrundmotive, Felsen, woraus eine Quelle sprudelt, sind charakteristisch erfaßt. Dabei sind aber wieder die Bäume unnatürlich klein und konventionell gezeichnet, und statt der Luft breitet sich oben Goldgrund aus. — Ein anderes Altarwerk aus der Kartause zu Dijon ist ins Museum zu Köln gekommen.

Die französischen Tafelbilder zeigen nach wie vor der niederländischen Invasion einen ähnlichen Stilcharakter wie die kölnischen (Beweinung Christi, Kreuzigung mit Legendenbildern von St. Dionysius, Beweinung Christi mit Abt Wilhelm von Saint-Germain-des-Prés als Stifter und Ansicht von Paris samt der Abtei im Hintergrund. Diese alle im Louvre).

Die erhaltenen englischen Tafelbilder: eine schöne, frühe Altartafel im Westminster, sowie ein Diptychon mit Stifterbild des Königs Richard II. in Wiltonhouse haben denselben Charakter wie die altfranzösischen.

c. Die Buchmalerei.

Daß Litteratur und Kunst im 14. Jahrhundert nicht mehr nur im Schatten der Kirche gediehen, zeigt am deutlichsten eine Übersicht über die Denkmäler der Buchmalerei. Da finden sich illustrierte Ritter-Epen, Romane und Novellen, Liedersammlungen, Fabelbücher, Schwänke und moralische Lehrgedichte voll ernsthafter Allegorien, Chroniken, Rechtsbücher. Doch auch das religiöse Leben ist hoch erregt und bringt neue Erbauungsbücher ꝛc., und damit auch neue Kunstvorstellungen hervor. Insbesondere wendet sich die Aufmerksamkeit zunächst der höchsten Kreise wiederum der Bibel zu, zumal, wie in allen Zeiten großer Erschütterungen und Umwälzungen, der Apokalypse. Die Bibel wird nicht nur volkstümlich bearbeitet, sondern auch in die Landessprachen übersetzt, und dem volkstümlichen Zweck muß in den meisten Fällen auch die Illustration dienen. Da giebt es „Bilderbibeln", d. h. im engeren Sinne biblische Bilderchroniken; „Historienbibeln", das sind biblische Unterhaltungsbücher; „Armenbibeln", das sind typologische Bilderkonkordanzen; „Reimbibeln"; endlich Bibeln schlechtweg oder Bibelteile, lateinische, französische und provençalische, englische, hoch- und niederdeutsche, mit und ohne Auslegung. Den einen gilt die Bibel als „der besten Abenteuer Hort", den anderen ist es um das lautere Wort Gottes zu thun. Nikolaus von Lyra lehrt die Bibel wieder schlicht historisch verstehen.

Für die französische Bibelübersetzung interessieren sich fast alle Valois, für die deutsche König Wenzel. Auch sein Vater hielt eine Zeit lang den Heinrich von Müggeln, einen der Väter der deutschen Bibelübersetzung wie des Meistersanges, in Gunst. Eine Bilderbibel im engeren Sinne, d. h. eine biblische Geschichte in Bildern, ist die (nach dem Besteller genannte) Wenzlaus-Bibel in Prag vom Anfang des Jahrhunderts. Sie schildert die alttestamentliche Geschichte, die Wunder und das Leiden Christi und die Offenbarung Johannis. Einige Heiligenlegenden sind später hinzugefügt.

Die Historienbibeln gehen zurück auf die Biblia scholastica des Petrus Comestor. Eine französische Bearbeitung schuf der Kanonikus Guyart Desmoulins. Die deutschen Historienbibeln berühren sich mit der Weltchronik des Rudolf von Ems. Da sind allerlei Legenden und Sagen aus dem Judentum und Heidentum eingeflochten, bei der Schöpfung die Geschichte der Engel, dann rabbinische Legenden von Adam und Eva, dem Kreuzesholz, von Moses, von den 70 Bibelübersetzern; bei den Makkabäern die Sage von Alexander; bei der Sündflut manchmal eine Geographie u. s. w. Das Neue Testament ist ersetzt durch ein Marienleben, und den Schluß macht die Prophezeiung vom Antichrist und vom jüngsten Tag. Und diese Geschichten sind in der Weise der sog. Briefmaler illustriert. Auch die Reimbibeln, eine sehr alte Gattung, knüpfen jetzt an den Comestor an und flechten nichtbiblische Geschichten ein; so die niederdeutsche des Jakob von Maerlant. Man wußte kaum mehr, was biblisch sei und was nicht. Umgekehrt sind die gereimten Weltchroniken größtenteils biblische Geschichten, namentlich wenn sie wie die des Rudolf von Ems bei den Königen Israels stecken bleiben. Bilderhandschriften nach Rudolf giebt es in St. Gallen, Donaueschingen (von Johann von Speier 1365), Stuttgart (von 1383).

Die typologischen Bilderbibeln legen teils das Alte Testament zu Grunde, so die französische bible historiée, und suchen zu jeder Geschichte eine neutestamentliche Parallele; teils umgekehrt. So die Biblia pauperum in Deutschland. Diese letztere begnügt sich freilich nicht mit einem Antitypus, sondern fügt in regelmäßiger Anordnung deren zwei bei; außerdem vier Propheten mit Sprüchen. (Bilderhandschriften in St. Florian, Wien, Konstanz, München.) Noch weiter geht — auch in der Willkür — der „Spiegel der menschlichen Erlösung" (Bilderhandschrift in Karlsruhe) und die Concordantia Caritatis des Ulrich von Lilienfeld (um 1360). — Die Franzosen haben auch noch eine Bible moralisée. Die eigentlichen Bibeln sind hinsichtlich der Illustration einer Überlieferung unterworfen, welche aus den Vulgatahandschriften in die Übersetzungen übergeht. Der Buchhändler schreibt dem Maler die Darstellungen vor in Randnoten, welche nachher getilgt werden. Am häufigsten sind Titelbilder vor den einzelnen Büchern und vor den Abteilungen des Psalters.

Seit die illuminierten Bibeln eine Liebhaberei der Großen geworden, nähert sich ihre Ausstattung in Hinsicht auf die Feinheit der Malerei immer mehr derjenigen der Kirchenbücher und Gebetbücher. Mit den letzteren wird um die Wende des 14. Jahrhunderts ein fabelhafter Aufwand getrieben, und der Schmuck ist oft sehr ungeistlich. Die Hauptbilder der Gebetspsalter schildern das Erlöser- und Marien-

leben in herkömmlicher Weise. Dazu kommen die Heiligenbilder und Monatsbilder des Kalenders und die Verzierung der Ränder und der Schrift. Da tummeln sich im Rankenwerk allerhand Figürchen, sinnige und noch öfter unsinnige aus der Fabelwelt, die sog. drôleries. Auch die Bibel bleibt von ihnen nicht verschont. Schon bringt auch die Eitelkeit gern überall die Familienwappen der Besitzer an.

Schon eine einfache Schriftseite der gotischen Zeit sieht mit den blauen und roten Hauptbuchstaben aus wie ein Kornfeld mit bunten Blumen. Die Buchstaben sind umzogen und geschwänzt mit feinen Schnörkelzügen. Aber freilich ist die Initialornamentik im Verfall. Die Form des Buchstabs beschäftigt die Einbildungskraft nicht mehr, wenn er auch von Schnörkeln und Ranken umsponnen ist, oder einem Bildchen als Rahmen dient. Die Ranken sind anfänglich nach Pariser Mode dünn und fein, besetzt mit zackigen Blättchen in Gold oder Farbe, dem sog. Dornblatt. Später, in der Zeit der Luxemburger, kommt in deren Ländern ein volleres Blattrankenwerk auf, das auf die klassischen Akanthusranken zurückzugehen scheint; es mag aus Italien oder Südfrankreich eingeführt sein. Derlei Ranken wurden vielfach mit Schablonen aufgezeichnet. Was die Bilder selbst betrifft, so ist das kunstgeschichtlich Wichtigste die Entwicklung eines wahrhaft malerischen, realistischen Stils in den Deckfarbenmalereien. Es kam zunächst auf Prachtentfaltung an, aber die kostbaren Farbstoffe forderten auch eine sorgfältige Arbeit, weiche Abtönung. Und die hohen Liebhaber und Kenner wußten wirkliche Künstler zu gewinnen. So war die elegante Feinmalerei bald nach der Mitte des Jahrhunderts schon zu einer naturtreuen Kleinmalerei geworden. Bei solcher Behandlung mußte der konventionelle Idealstil weichen; nur ein realistischer Stil konnte — unbeschadet der ritterlichen Eleganz — als modern gelten. Die Kunst suchte nach einem neuen Inhalt. Zunächst war sie auf die herkömmlichen Darstellungen angewiesen, Andachts- und Zeremonienbilder; allein unter der Hand wußte sie die Alltagswelt hineinzubringen. Die heiligen Gestalten folgten immer noch dem konventionellen Idealstil. Der Künstler entschädigte sich aber durch möglichst naturwahre und gefällige Wiedergabe der Nebendinge, namentlich der sinnlichschönen, der Prunkstoffe und Geschmeide, der Geräte und Gebäude, Tiere, Blumen, Früchte, endlich auch der Landschaft und der Lufterscheinungen. Waren sie im Bild nicht anzubringen, so wurden sie doch auf dem Rand verstreut. Natürlich boten in den Gebetsbüchern die Monatsbilder sehr erwünschte Vorwände zu realistischen Effektstücken. Schließlich mußten auch die menschlichen und übermenschlichen Figuren realistischer, lebendiger, individueller werden, wozu die Bildnisse der Stifter längst eine Vorschule gebildet hatten. Die Kleinheit des Maßstabs und die Feinheit des Materials erleichterten alle diese Wagnisse. Das Endergebnis der wetteifernden Bemühungen, denen überall die Fürstengunst zu gut kam, waren Miniaturgemälde von einer Naturtreue und Ausführlichkeit, die nur in größerem Maßstab und in einer geschmeidigeren Technik noch zu überbieten waren: im Staffeleibild mit Ölfarben.

Der Betrieb war im allgemeinen ein zünftiger, sogar, wie unvollendete Bilderhandschriften beweisen, fabrikmäßiger mit durchgeführter Arbeitsteilung. Große Herren freilich hoben ihre Künstler aus den Zunftschranken heraus; in ihrem Dienst verschmähte auch ein pictor — „Kunstmaler" sagt man heute, — nicht ein Buch zu illuminieren. Sie wurden auch genügend dafür bezahlt und konnten sich die höchste Gunst erwerben; namentlich an den Höfen von Frankreich samt Burgund und Flandern. Der Exkönig René dilettierte selbst als Miniaturist.

Von der Kunst, die man in Paris illuminieren nenne, spricht Dante wie sprichwörtlich. Hier war die Universität der Mittelpunkt der Buchgewerbe. Die fran-

zösische Kunst überhaupt war seit der Zeit Ludwigs des Heiligen tonangebend für Europa; und diese Zeit war einer graziösen und luxuriösen Kunst, wie die Miniaturmalerei ist, besonders günstig. Dennoch unterlag auch sie und vornehmlich sie um die Mitte des Jahrhunderts der vlämischen Invasion. Der Stil Ludwigs IX. war vor allem dekorativ, mehr höfisch als kirchlich oder gar volkstümlich-religiös, glatt, aber leer, eine unpersönliche Manier. Die Miniaturen sind da meist Vignetten, in leichter, sicherer Federzeichnung und prächtigen Deckfarben — am liebsten Zinnoberrot und Azurblau, neben Blattgold, ohne Modellierung, die inneren Konturen nur mit der Feder eingezeichnet. Die Gründe sind teppichartig genustert, die Umrahmungen wie Borten, so daß das Ganze einem Glasgemälde im Kleinen ähnlich ist. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts wird die Färbung gedämpfter und beginnen schüchterne Versuche einer farbigen Modellierung. Die Auffassung wird ein wenig kecker; naiv-realistische Züge wagen sich hervor.

Ein Prachtdenkmal dieser Epoche ist das Schatzbuch von Origny (1312) in Berlin. Ferner ein Meßbuch im Haag, illuminiert von Peter von Raimbaucourt in Amiens 1323. Weiter zwei Vulgatabibeln, die eine in Prag (sog. Jaromirsche Bibel), die andere, aus Mons im Hennegau, in Stuttgart. Das Interessanteste sind immer die Randverzierungen, die sog. Drolerien. „Da gucken Larven aus den Ornamenten, und aus den Ranken entwickeln sich phantastische Halbmenschen. Abenteuerliche Ungeheuer necken sich oder kämpfen miteinander. Momente aus Tierfabel und Tiersage kommen vor; der Affe hat den Menschen an der Kette und läßt ihn tanzen, Affen halten Schule, ein Hase trägt den Jäger am Spieß, eine Burg wird von Hasen belagert. Das sind die Gegenstände der Lügenmärchen, der verkehrten Welt, welche die Malerei aus der Dichtung ihrer Zeit entnahm. Jagd-, Turnier- und Liebesscenen, Mönche und Bischöfe, Hirten und Schützen, Gaukler, Bettler und Beguinen sind eingeführt. Wolf, Fuchs, Bock stecken in Kutten, hören einander Beichte, beten den Satan an; Weiber, Kentauren, Affen sind im Streit begriffen, das Einhorn flüchtet in den Schoß der Jungfrau, der Fuchs, der die Gans gestohlen hat, wird von einer Frau mit dem Spinnrocken verfolgt. Gelegentlich kommen da auch kleine biblische Scenen, dann die Allegorie des Glücksrades" u. s. w.

Ein dreibändiges Leben des hl. Dionysius in Paris, Philipp V. gewidmet, hat merkwürdige Sittenbilder, die wie eine Art von Sockelbildern unter den Historien stehen. „Da wird der Schauplatz angedeutet durch eine Ansicht der Stadt Paris mit Häusern und Befestigungen am Flusse, und diese Scenerie wird durch immer wechselnde Motive aus dem täglichen Treiben belebt. Im Wasser sehen wir Kähne und Badende, in den Häusern den Goldschmied bei der Arbeit, den Wechsler beim Geschäft. Der Müller trägt seine Säcke, der Bettler sucht sein Brot an den Hausthüren. Waren werden ausgeladen, über die Brücke fährt ein Rollwagen oder reitet ein Ritter mit dem Jagdfalken."

Im allgemeinen stehen die niederländischen Miniaturen den kölnischen nahe, nur daß sie oft in den Nebenmotiven, in den Formen und Farben etwas derber sind; den französischen stehen sie an Eleganz entschieden nach. Und dennoch wurde diese Kunstweise von den anspruchsvollsten Kennern in Frankreich der einheimischen vorgezogen; offenbar darum, weil man eben der Eleganz und der Idealität müde war. Es vollzieht sich da ein Umschwung des Geschmacks, der auf allen Gebieten der Ästhetik Platz greift; wir stehen auf der Grenze zweier großer Zeitalter: das Mittelalter geht zu Ende. Auf der schmalen Grenze aber steht gerade noch die vlämisch-französische Kunst. Mittelalterlicher Idealismus und moderner Naturalismus, germanische Innigkeit und romanischer Formensinn verbinden sich darin.

Die Söhne König Johanns, zumal Karl V., Johann von Berry und Philipp der Kühne von Burgund, haben durch ihre Bücherliebhaberei diesen Kunstzweig mächtig gefördert. Die namhaftesten Träger desselben sind: Johann von Brügge, André Beauneveu, Jacquemart von Hesdin, Paul von Limburg, Polekin und Janekin Manuel — lauter Niederländer in Frankreich.

Von Johann von Brügge ist (im Haag) eine Bibel mit Namensinschrift des Malers von 1371 erhalten. Das Widmungsbild zeigt den König Karl V. schon mit ganz individuellen Zügen. Dem Beauneveu wird mit gutem Grund der Bilderschmuck eines Psalters (in Paris) zugeschrieben. Die steinfarbigen Figuren von Propheten und Aposteln folgen noch dem alten Idealstil, die Köpfe aber sind schon mannigfach individualisiert, wenn auch im Ausdruck zart und mild. Im Text stehen allerlei Vignetten, welche Stellen der betreffenden Psalmen in der

herkömmlichen Auffassung illustrieren. Die Handschrift gehörte dem Herzog von Berry. Von Jacquemart wird das 1409 vollendete sog. Große Horenbuch desselben Fürsten herrühren in seinen Vignettenbildchen und den entzückenden Randmalereien. Sein Wert wurde schon im Jahre 1413 auf 4000 Livres geschätzt. Ein anderes Prunkgebetbuch von Jacquemarts Hand ist in Brüssel. Pol von Limburg stand in solchem Ansehen, daß die Monatsbilder zu einem Gebetbuch, das nicht fertig wurde, sorgsam aufbewahrt und auf 500 Livres geschätzt wurden. Sie sind, wie es scheint, noch heute vorhanden in dem Gebetbuch zu Chantilly. Sie zeigen figurenreiche Genrescenen und auch Ansichten von französischen Schlössern, eines im Schnee. Ein französisches Gebetbuch mit Miniaturen im Stil Pauls befindet sich in Wien.

Namenlose Meisterwerke sind der Psalter Ludwigs von Anjou von 1390 und das Brevier von Belleville, beide in der Nationalbibliothek zu Paris; ferner ein Gebetbuch Philipps des Kühnen in Brüssel und ein solches der Margarete von Bayern im Britischen Museum. Als das allerschönste gilt ein Mariengebetbuch in der Bibl. Mazarin zu Paris, das dem französischen Königshaus gehört hat. „Die schreibenden Evangelisten sind echte Charaktere. St. Markus z. B. erscheint als ein behaglicher, alter geistlicher Herr, der emsig, mit leise mürrischem Anflug bei seiner Arbeit sitzt. Die Gemächer, in denen sie weilen, sind vollendete Interieurs, gelegentlich mit einem Blick in das Nebenzimmer oder in den Hof mit seinem Brunnen. Die sieben größeren Bilder aus der Marienlegende, denen sich dann David, die Kreuzigung, die Ausgießung des hl. Geistes und die Totenmesse anreihen, sind stets von ganz kleinen Nebenbildern, welche die Komposition vervollständigen oder die Erzählung fortsetzen, umschlossen. Das lieblichste ist das erste, die Verkündigung. Auf einem der zugehörigen elf Nebenbilder sitzt Maria spinnend neben Joseph auf der Gartenbank; und zwischen diesen Bildchen, die sich wie Blumen nach dem Rande zu öffnen, schweben Engel mit Spruchbändern, während andere Engel von oben Blumen streuen. Gebärden und Stellungen der schlanken Gestalten sind stets von unnachahmlicher Grazie und Hingebung, die holden Köpfchen mit dem strohgelben Haar atmen eine süße minnigliche Anmut, wie wir sie in den Tafelbildern der Kölner Schule nicht schöner wiederfinden. Mitunter ist das Teppichmuster des Hintergrunds schon durch Landschaft verdrängt."

Paul von Limburg und seine Genossen erscheinen als die unmittelbaren Vorläufer der Gebrüder van Eyck. Ihre Miniaturen sind Gemälde im modernen Sinn, nicht mehr nur kolorierte Zeichnungen. Sie haben Linien- und Luftperspektive und geben im kleinsten Maßstab einen Ausschnitt aus der Natur, ein vollständiges Gesichtsbild. Welch ein Fortschritt innerhalb eines Jahrhunderts von den Illuminationen Ludwigs IX. bis zu den Miniaturen Johanns von Berry! Die Farben sind teils kräftig, teils gebrochen, stimmen aber angenehm zusammen. Die Gewänder sind — nach dem Muster der Glasmalerei — der plastischen Wirkung zulieb gern in grau gehalten wie Bildsäulen, die nackten Teile aber in einem zarten Fleischton sorgsam modelliert. Die ideale Gewandung, die den Heiligen bleibt, ist effektvoller als je drapiert; die Nebenpersonen erscheinen in peinlich nachgebildeter modischer Tracht. Ein Skizzenbuch vom Anfang des 15. Jahrhunderts von einem Meister Jaques Daliwes, Studienköpfe und biblische Bilder auf Holztäfelchen, besitzt die Berliner Bibliothek.

Den französischen Stil der Buchmalerei vertreten im Rheinland, wenn man von den echt französischen und flandrischen Erzeugnissen (wie dem Brevier des Erzbischofs Balduin und dem seines Nachfolgers Kuno in Trier) absieht, vornehmlich ein Antiphonar in Koblenz und ein Evangelistar des Erzbischofs Kuno von 1380 in Trier. Der neuere Kölner Stil, mutmaßlich der des Meisters Wynrich, erscheint in der Miniatur zuerst an einem Privilegienbuch der Kölner Universität von 1392. Es ist dieselbe Stilwendung, welche in Frankreich unter niederländischem Einfluß vor sich gegangen war. Die westfälische Buchmalerei ist spärlich vertreten; aus dem Anfang des Jahrhunderts durch ein Graduale, das die Nonne Gisela in Herzebrock geschrieben und gemalt hat. Ein Psalter mit Federzeichnungen in Brilon nennt den Namen des Malers Hermann Buoge zu Soest. Die mitteldeutsche Miniaturkunst ist am besten durch ein weltliches Illustrationswerk vertreten: den Wilhelm von Oranse in Kassel, dessen Miniaturen zum Teil unvollendet sind und das Verfahren erkennen lassen. Die oberrheinischen Städte scheinen schon früh eine blühende Bücherindustrie gehegt zu haben. Zeugen sind die beiden berühmten Minneliedersammlungen in Stuttgart und Heidelberg, die Konstanzer Armenbibel und ein Psalter in Heidelberg; alle in einfachem Idealstil der kolorierten Federzeichnung. Die bayrischen Städte und Klöster haben eine Menge illuminierter Bücher hervorgebracht: zu den wichtigsten zählt der „Welsche Gast" in Stuttgart, der 1328 in Regensburg abgeschrieben worden ist. Auch aus Schlesien giebt es mancherlei, zum Teil datierte Bilderhandschriften.

Weitaus die wichtigste Gruppe ist die böhmische aus der Zeit Karls IV. und Wenzels. In dem Reisebrevier des Johann von Neumarkt (um 1360) erscheint schon das breite, bunte Blattrankenwerk. Die Miniaturen in dem Mariale des Erzbischofs Ernst, aus derselben Zeit, zeigen Anklänge an die Typen Meister Theoderichs und an diejenigen der Sienesen. Eine Handschrift des Moralbuchs von Thomas von Stitny hat geistvolle Vignettenbilder neuen Inhalts (wie ein Sünder auf dem Sterbebett vom Tod erwürgt wird u. a.).

Die Bücher Wenzels sind nach französischer Mode auf den Rändern zwischen den breiten Blattranken mit Emblemen des Inhabers geschmückt. Da erscheint Wenzel selbst im Bade, bedient von der Bademagd, ein Eisvogel, ein Liebesknoten u. s. w. Mag die Bademagd auch eine

Anspielung auf des Königs eigene Gemahlin sein, so ist doch ihr Vorkommen in einer Bibel, die zudem für einen öffentlichen Zweck bestimmt erscheint, im höchsten Grad befremdlich. Auch bei der eigentlichen Illustration scheinen unsaubere Dinge geflissentlich aufgesucht. Die in Rede stehende, in Wien bewahrte Bibel ist eine deutsche Übersetzung, die ein Prager Kaufmann zuerst für sich veranstaltet hatte. Mehrere Prager Illuministen nennen sich in den verschiedenen Bänden, ein Frana u. a. Die Zeichnungen scheinen von einem Maler vorgerissen, der sie eigens neu entworfen hat. Merkwürdig naiv ist noch manchmal die Illustration. Das Rote Meer ist rot gefärbt; in Kanaan fließt ein weißer und ein gelber Strom von Milch und Honig: Bathseba erscheint als Wäscherin, weil der Text sagt: sie wusch sich. Die Figuren haben meist die Tracht des 14. Jahrhunderts. Ein Psalter Wenzels (in Salzburg) zeigt die herkömmlichen Illustrationen der französischen Psalter in sehr lebhafter Auffassung, z. B. den nackten Mann im Wasser zu Salvum me fac, den David mit der Orgel zu Exultate, denselben mit dem Glockenspiel zu Sumite psalmum, den halbnackten Narren zu Dixit insipiens u. s. w. Von der französischen Eleganz ist in den Bilderbüchern Wenzels kaum mehr eine Spur; diese Bilder sind so derb und rüpelhaft wie die Neigungen ihres Besitzers.

Die böhmischen Leistungen werden fast noch übertroffen von denen der Österreicher. Zwei Prachthandschriften des Erzherzogs Albrecht II. mit dem Zopf in Wien sind denen des Herzogs von Berry ebenbürtig. Das eine ist ein Evangeliar, in Brünn geschrieben 1368; das andere eine Übersetzung des Durandus, deren Bilder dem Hofmaler Hans Sachs in Wien zugeschrieben werden. Die Bilder fügen sich an die Blattranken, womit die Hauptseiten eingefaßt sind, oder in die auch ausnahmsweise mit Tierfiguren zusammengesetzten Initialen. Da sieht man die Stiftung der Wiener Universität, die Herzöge mit ihren Gemahlinnen im Gebet, gerüstet auf dem Roß, im Totenhemd, alles in prächtiger Ausführung. Eine Darstellung des hl. Abendmahls ist originell, die Apostel reden oder essen, einer wischt das Messer mit dem Tischtuch, Christus ist von tiefer Wehmut beseelt.

Das Durchschnittsmaß der deutschen Miniaturen steht natürlich viel tiefer, als diese für fürstliche Augen bestimmten Werke. „Die Erzählung pflegt ausführlich, die Darstellung lebendig zu sein; aber die Stellungen sind unsicher, die Bewegungen lahm und ungeschickt, die Wiedergabe des Nackten dürftig, die Gesichter grämlich." So in der niederrheinischen Handschrift von Rudolfs Weltchronik in Stuttgart vom Jahr 1383. Eine eigentümlich deutsche Manier ist die bunt lavierte Federzeichnung; nur die Schatten sind in Tönen, und zwar bunten, angegeben; im übrigen bleibt der Pergamentgrund bloß. So ist das Passionale der Äbtissin Kunigunde in Prag (1312) illuminiert von einem echten Künstler, der zwar mit der Form ringt, aber den gewollten tragischen Ausdruck zu erreichen weiß. Ebenso ist die Chronik des Erzbischofs Balduin in Koblenz behandelt, sowie eine Hedwigslegende in Breslau und andere Handschriften aus allen Teilen Deutschlands.

d. Übertragene Malerei im Handwerk.

Die **textilen Künste**, die im 14. Jahrhundert eine hohe künstlerische Rolle spielten, schließen sich teils an den Stil der Wandmalerei an — so die Teppichwirkerei, teils an den der Tafelmalerei — so die Paramentenstickerei. Maler lieferten die Vorzeichnungen. Mit Paris wetteiferten schon die flandrischen Städte in der Tapisserie. Der Aufwand, der mit Bilderteppichen getrieben wurde an den Höfen, in den Kirchen und den geistlichen Behausungen, ist fast fabelhaft zu hören. Es gab Stückfolgen mit einem Flächenraum bis zu 120 Quadratmeter. Biblische Geschichten, Legenden und Moralitäten und weltliche Dinge waren da geschildert. Berühmte Meister waren Nikolas Bataille (1363—1402 nachweisbar) und Jacques Dourdin († 1407).

Aus Batailles Werkstatt ist ein Hauptwerk erhalten im Dom zu Angers, eine Bilderfolge zur Apokalypse nach Zeichnungen von Hennekin von Brügge, Hofmaler Karls V. Dem einfachen Stil des 14. Jahrhunderts folgt noch ein Teppich in Tournai, mit Legendenbildern von Pierre Févé in Arras (1402).

Auch in den deutschen Städten fehlten nicht die Tapeziere, Teppichwirker. Bilderteppiche im manieriert gotischen Stil des 14. Jahrhunderts sind nicht selten. Zu den bekanntesten gehören diejenigen der Lorenzkirche in Nürnberg, worauf Propheten und Apostel mit Denksprüchen dargestellt sind, überschlank und übertrieben im Ausdruck des inneren Lebens.

Die Seidenstickerei war nicht bloß Frauenbeschäftigung, sondern auch zünftiges Gewerb, und die deutschen Seidensticker sind weithin gewandert. Aus der Menge der Denkmäler, Altarbehänge, Meßgewänder, Fastentücher u. dergl. seien die Antependien in Salzburg und in Dresden angeführt; das letztere, aus Pirna stammend, vertritt den Stil der böhmischen Malerei.

Die Glasmalerei hatte sich ursprünglich an den Stil der Teppiche angeschlossen. Im 14. Jahrhundert aber hat sie ihren eigenen, mehr architektonisch-plastischen als teppichmäßigen Stil. Sie umrahmt und füllt die Felder mit gemalten gotischen Gehäusen, giebt den Figuren durch Modellierung mit Grisail einen plastischen Schein und nur noch den Gründen eine teppichmäßige Musterung, gewöhnlich eine einfärbige nach Art des Damasts, in Saphirblau oder Rubinrot, während in den Architekturen das Gelb herrscht. Man ist vom Glasmosaik zur Glasmalerei fortgeschritten, begünstigt durch die Industrie, welche größere Glastafeln und eine neue Malfarbe, das Silbergelb, liefert. Dafür hat die Glut und Harmonie der Farben gegen früher abgenommen. Schon breitet sich das leere Weiß und stumpfe Grau aus. Über den figürlichen Stil ist nichts Besonderes zu sagen. Mit ihrem Umrißstil und ihren starken ungebrochenen Farben hat diese Malerei sogar auf die anderen Gattungen eingewirkt, insbesondere auf die Manier der Miniaturen. Infolge der Teilung der Fenster durch das Stabwerk kehrt die Glasmalerei gern zu statuarischen Einzelfiguren zurück, anstatt teppichmäßiger Kleinbilderreihen.

Die von Wilhelm von Harcourt um 1310 gemalten Fenster in der Kathedrale von Evreux haben schon diesen Stil. Ihnen reihen sich die Arbeiten an den Domen von Rouen und Troyes und im Süden in Limoges, Narbonne, Carcassonne u. a. an. Neben Chartres sind Paris und Bourges die Sitze der Glasmalerkunst. Zuweilen hört man, daß ein Maler die Entwürfe liefert. So Jean de Saint-Romain und Paul von Limburg; ebenso in Italien Angelo Gaddi und Spätere. Die Kunst des Glasers kam dadurch noch mehr auf Abwege.

Die besten Arbeiten des Jahrhunderts gehören Deutschland an. Da sind die Chorfenster des Kölner Doms (um 1320) und die Fenster der Katharinenkirche zu Oppenheim oder des Freiburger Münsters. Im Dom zu Metz sind die Fenstermalereien des Mittelschiffs von Philipp Hermann aus Münster in Westfalen. Im Straßburger Münster sind diejenigen der Katharinenkapelle von Hans von Kirchheim 1348; die Mehrzahl der übrigen ist jünger. In Schwaben haben die Kirchen von Eßlingen schöne Chorfenster aus dem 14. Jahrhundert. In der Schweiz die 1320 eingeweihte Stiftskirche zu Königsfelden. In Bayern der Dom zu Regensburg (wo 1373 Niklas der Maler mit der Unterhaltung aller Fenster betraut wird); ferner die Levinsche Kapelle in Amberg (um 1400). Österreich hat bedeutende Überreste in Kremsmünster, Klosterneuburg, Weiten, Wien (Maria Stiegen), Wels (Pfarrkirche, 3 Fenster von Laienbruder Hartwick, vor 1315). In Nürnberg die berühmten Fenster von St. Sebald: das Fürersche von 1325, das Tuchersche (1365), das Schürstabsche (1379), und 4 in der Marthakirche. Ähnliche in Rothenburg o. T. Erfurt, Naumburg, Halberstadt, Soest, Lübeck haben ansehnliche Überreste. (In Lübeck ist nachmals Franz Livi, eines Florentiners Sohn, aufgewachsen und ausgebildet worden, der 1436 als der „beste Meister der Welt" nach Florenz berufen wurde.)

2. Die Malerei in Italien.

So wie der gotische Baustil in Italien ungeändert wurde, ließ er der Wandmalerei Raum, und damit konnte sich eine monumentale Kunst entwickeln. Die italienische Malerei hatte, dank der byzantinischen Überlieferung der Technik und den Vorbildern des Altertums, von Anfang an den wirklich malerischen Stil inne, den man im Norden erst wieder finden mußte. Dazu kamen die plastischen Vorbilder der Antike, die Körperschönheit der italienischen Rasse, der Glanz und die Anmut des dortigen Volkslebens und schließlich die Hauptsache, die besondere Kunstbegabung der Nation, ihre Fähigkeit, das Geistige in sinnlicher Gestalt zu fassen, ihr dramatisches Pathos. Dies alles hebt die südländische Kunst hoch über die nordische.

Zwei aristokratische Republiken, Florenz und Siena, beherrschen das italienische Kunstleben und liefern auch den Dynasten künstlerische Kräfte. Die ganze Kunst des Trecento trägt den Stempel eines einzelnen Geistes, der zu den größten Genien der gesamten Kunstgeschichte zählt, des Giotto.

a. Giotto und seine Schule.

Giotto di Bondone, geb. um 1267 bei Florenz, wäre nach der Überlieferung Cimabues Schüler. In der That ist seine Kunst nicht denkbar ohne die des Cimabue; und einzelne Motive, wie den von Engeln getragenen Thron der Madonna, hat Giotto von jenem entlehnt. Sein Stil erinnert ferner an den Bildhauer Giovanni Pisano. Doch weisen seine frühesten Wandmalereien in Assisi viel mehr auf römische Eindrücke und Schulung. Es sind dies die Bilder zur Legende des hl. Franziskus an den Langwänden der Oberkirche, auch ein paar von den biblischen Geschichten u. a. daselbst. Man setzt ihre Entstehung in die Zeit nach 1290. Später folgen die Gemälde in der Unterkirche: am Gewölb der Vierung die Glorie des hl. Franziskus und die Allegorien der drei Ordensgelübde; diese nicht mehr ganz eigenhändig. Die Wandgemälde aus dem Leben Christi und die Legende des hl. Franziskus im Nordflügel sind wohl Schülerarbeiten nach Entwürfen Giottos. Die evangelischen Geschichten sind offenbar Wiederholungen der entsprechenden in Padua. Nach Giottos Entwürfen sind wohl auch die Fresken in der Nikolaus- und der Magdalenenkapelle ausgeführt. Desgleichen einige Glasgemälde.

Um 1298 wurde der Künstler durch den Kardinal Stefaneschi nach Rom berufen; dort ist von ihm ein Altarwerk erhalten in der Sakristei der Peterskirche und das (erneuerte) Mosaik der sog. Navicella in St. Peter. Das Altarwerk zeigt u. a. den thronenden Christus mit Engeln und Stifter, den thronenden Petrus ebenso, einzelne Apostel und die Martyrien des Petrus und des Paulus; diese noch so ziemlich in der Art des Duccio, figurenreich und farbenprächtig. Das Mosaik ist eine Illustration von Matth. 14, 22 ff. und befand sich ehemals im Vorhof der Peterskirche. In das Jahr 1301 setzt man die (fast ganz zerstörten) Wandmalereien in der Kapelle des Palastes des Podesta (Bargello) zu Florenz, Weltgericht, Paradies mit dem Bildnis Dantes, Legende der hl. Magdalena. Um diese Zeit mag auch die Madonnentafel in der Akademie zu Florenz entstanden sein. Wann Giotto in Padua die Kapelle Santa Maria dell' Arena ausgemalt hat, ist ungewiß. Er war außerdem in Ravenna, wo noch einige Spuren seiner Kunst vorhanden sind (Gewölbefresken in einer Kapelle von St. Giovanni Ev.), in Rimini, Verona, Mailand und vielleicht in Avignon. Auch in Paris soll er mit Dante gewesen sein. In den Jahren 1330—33 weilte er zu Neapel am Hof des Königs Robert. Von seinen dortigen Arbeiten scheint nichts übrig zu sein. Im Jahr 1334 wurde er vom Rate seiner Vaterstadt zum Obermeister aller öffentlichen Bauten, insbesondere des Doms, bestellt. Am 8. Jan. 1337 ist er dort gestorben. Von seinen Malereien in Florenz sind nur die Freskodekorationen zweier Kapellen in Santa Croce — diese wohl aus vorgerückter Zeit — und einige Tafeln und Kruzifixe erhalten. Die Tafelwerke sind: ein fünfteiliger Altaraufsatz mit der Krönung Mariä unter Teilnahme von Engeln und Heiligen, bezeichnet mit Giottos Namen, in S. Croce; ein fünfteiliges Altarbild im Refektorium von S. Croce mit Madonna und vier Brustbildern von Heiligen. Dazu kommen: ein bezeichnetes fünfteiliges Altarwerk in der Pinakothek zu Bologna; eine bezeichnete Tafel mit dem hl. Franz, wie er die Wundmale empfängt, und drei

Predellenbildern im Louvre; eine Kreuzigung in der Berliner Galerie und drei Tafeln — Abendmahl, Kreuzigung, Höllenfahrt — in der Münchener Pinakothek. Die Bilder aus dem Leben Christi und der Franzlegende von den Thüren eines Sakristeischranks in S. Croce sind Gesellenarbeit. Von Giotto — oder doch in seiner Werkstatt — gemalte Kruzifixe befinden sich in St. Maria Novella, Ognissanti und anderen Kirchen und Galerien zu Florenz und in der Arenakapelle zu Padua.

Seinen Nachruhm verdankt Giotto zunächst dem Dante, aber auch Petrarca und Boccaccio, Villani und Ghiberti rühmen ihn. An seinen Namen knüpfen sich zahlreiche Künstleranekdoten — die ersten seit dem Altertum — die ihn als einen hellen Kopf mit scharfer Zunge, einen echten Florentiner bezeichnen. In seiner Kunst hat er mit Cimabue und Giovanni Pisano die lebhafte Schilderung gemein; er ist aber maßvoller und sicherer darin. Seinen Geist möchten wir uns dem seines großen Freundes Dante verwandt denken; seine Erzählungskunst mit der des Boccaccio vergleichen.

Die Franziskuslegende, an welcher der junge Künstler in Assisi zum Meister geworden sein soll, war insofern ein dankbarer Stoff, als sie noch mit keiner bildnerischen Überlieferung behaftet war, denn die dürftigen Legendenbildchen auf Bildnistafeln von dem Heiligen hatten eine solche noch nicht schaffen können. Da galt es frisch zu erfinden. Im übrigen enthält die Legende — in der Fassung des Buonaventura, die Giotto benützt hat — meist dürre Mönchsfabeln und nötigt dem Künstler viel Bildwidriges auf. Aber diese Franzbilder in der Oberkirche zu Assisi verraten das Genie; man bewundert das Konzentrierte und Momentane an diesen schlichten Schilderungen. Berühmt ist die Scene, wie der Heilige sich von seinem Vater scheidet. Manche Bilder, wie die Weihnachtsmesse, das Wunder an der Bahre des Franziskus und der Abschied der Nonnen von seiner Leiche sind mit ihrer malerischen Fülle Vorahnungen des Quattrocento. Die Vorliebe für reichverzierte Bauwerke deutet auf römische Eindrücke. Später hat der Meister diese Legende noch mehrmals geschildert, zu Assisi selber in der Unterkirche, zu Florenz im Franziskanermünster Santa Croce und auf Tafeln. Da übt er weise Auswahl und gefällt sich in breiterer Ausführung. Diese seine Kompositionen sind für die ganze Frührenaissance maßgebend geblieben; als die schönste Schilderung gilt die Beweinung des hl. Franz in Santa Croce.

In der Kapelle des hl. Nikolaus zu Assisi ist die Legende dieses Heiligen verbildlicht; desgl. in der Magdalenenkapelle die z. T. biblische Legende dieser Jüngerin im Anschluß an die Paduaner Bilder.

Die Allegorien der drei Ordensgelübde und die Glorie des hl. Franz waren dem Künstler ohne Zweifel vorgeschrieben. Es sind Übersetzungen von Gleichnissen aus dem Wort ins Bild. Giotto hat sie künstlerisch aufgebaut, wohl auch durch anschauliche Beispiele aus dem Leben bereichert; aber für uns hat er sie doch nicht genießbar machen können. Es sind die Urbilder der sienesischen Gedankenmalerei. Bei der Apotheose sitzt der Heilige in prachtstrotzender Kleidung wie ein Popanz auf dem Thron, den ein Reigen von herrlichen Engeln umringt und trägt.

Die Armut (nach Jacopones Versen): Franz wird durch Christus vermählt mit der Frau Armut, die mit zerlumptem Gewand barfuß im Dorngestrüpp steht. Buben schlagen und werfen nach ihr, ein Hund bellt sie an. Aber hinter ihr erblüht ein Rosenstrauch. Die Hoffnung und die Liebe stehen ihr zur Seite, bei den Engeln ist Freude. Ein Jüngling teilt mit einem Bettler seinen Mantel, der dann von Engeln zum Himmel emporgetragen wird nebst einem Kirchenmodell. Ein Weltmensch mit dem Falken, ein Geiziger mit seinem Beutel und ein neidischer Mönch bleiben ungerührt. Die Obedientia thront in einer Halle, zwischen der Klugheit mit Januskopf und Spiegel und der Demut mit der Fackel, und legt einem Mönch das Joch auf. Ein Kentaur wird geblendet durch den Spiegel der Klugheit u. s. w. Oben ziehen zwei Hände den hl. Franz an seinem Joch zum Himmel empor. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Turm. Die Buße verscheucht mit der Geißel den Amor. Die Unreinheit, die einen Schweinskopf hat, wird in den Abgrund gestürzt u. s. w. Dabei die Aufnahme von drei Novizen in die

drei Orden durch den hl. Franz. Noch abstruser war die in der Apsis gemalte Kreuzesallegorie, die wir aus alter Beschreibung kennen, ein wahres Bilderrätsel.

Die Arenakapelle in Padua ist im Schiff von Giotto und seinen Schülern ausgemalt (im Chor von einem Späteren). Am Gewölb Brustbilder von Christus, Maria und Propheten. Über dem Chorbogen die Herrlichkeit des Herrn (Christus auf dem Thron, verehrt von Engeln). Am Bogen verteilt die Verkündigung (der die Kapelle geweiht ist). An den Seitenwänden laufen vom Chorbogen aus drei Bilderreihen um, die der Marienlegende, dem Leben und dem Leiden Christi gewidmet sind. In den Umrahmungen sind alttestamentliche und physiologische Vorbilder angebracht. Am Sockel, grau in grau die Tugenden und Laster. An der Westwand das Weltgericht. Hier ist Giottos Stil völlig ausgebildet. Die Evangelienbilder übertreffen die entsprechenden in Assisi (Unterkirche) noch an poetischer Wirkung, obwohl die Kompositionen viel einfacher sind. In den Bildern aus der Marienlegende steht der Künstler der (byzantinischen) Überlieferung frei gegenüber. Seine Schilderungen sind für die Renaissance maßgebend geworden, namentlich der Tempelgang der Jungfrau, die zurückgewiesenen Freier u. a. Den echten Giotto haben wir gleich in dem Bild des Joachim, der in seinem Kummer die Hirten gar nicht gewahr wird, und in dem Blick, den diese miteinander tauschen, oder in dem zärtlichen Empfang des Heimgekehrten durch die Gattin, mit lächelnden Mägden dabei; in der liebevollen Begleitung und Aufnahme und der Entschiedenheit des Mägdleins beim Tempelgang; den Freiern, die auf den Knieen teils betend, teils gespannt der geheimnisvollen Wahl harren; den pfeifenden Jünglingen beim feierlichen Hochzeitszug.

Bei den Evangelienbildern benützt Giotto die halbgriechischen Typen der Überlieferung, aber nur soweit sie mit der Bibel übereinstimmt. Seine Schilderungen sind die Erstlinge der Renaissance. Wundervoll ist bei der Heimsuchung das Psychologische angedeutet. Im Weihnachtsbild läßt die Mutter sich das Kind reichen, nach alter Weise ist die Verkündigung an die Hirten hinzugefügt. Bei der Anbetung der Könige küßt der erste dem Kind den Fuß. Ein Engel steht zur Seite der Madonna. Der Troß mit den Kamelen ist wahrhaft malerisch gegeben. Bei der Darstellung im Tempel verlangt das Kind auf Simeons Arm zurück zur Mutter. Die Flucht nach Ägypten ist ein Idyll mit vielen anmutig-realistischen Motiven. Die Auferweckung des Lazarus war im Ganzen und in den realistischen Einzelheiten von den Byzantinern vorgebildet. Aber der Eindruck des Wunders und der Wunderthäter selbst sind nie vorher so bedeutend dargestellt. Beim Einzug in Jerusalem ist naiv gegeben, wie die Leute ihre Kleider über den Kopf ausziehen. Bei der Austreibung der Händler aus dem Tempel ist alles Komische vermieden. Dasselbe gilt von den Passionsbildern, obwohl z. B. ein Mohr bei der Dornenkrönung eingeführt ist. Hinter Judas mit den Silberlingen steht der Satan wie sein Schattenbild und packt ihn. Beim Abendmahl scheint der fruchtbare Moment gewählt: die Ankündigung des Verrats. Doch macht das Ganze den Eindruck eines harmlosen Gruppenbildes, weil alle Figuren sitzen und zum Teil von hinten gesehen werden: ähnlich ist es beim Pfingstbild. Giotto denkt noch nicht daran, seinen Gruppen künstlich Abwechslung zu geben. Sehr schön ist bei der Fußwaschung die Figur des Jünglings mit den vorfallenden Locken, der seine Sandalen löst. Die beiden Köpfe des Christus und des Judas, der ihn küßt, sind Meisterwerke seelischer Charakteristik. Auch sonst enthält die Scene des Verrats vortreffliche Charaktertypen. Die Schergen sind nicht unedel gebildet. Bei der Kreuzigung wird das gemäßigte Pathos bewundert. An dem Gekreuzigten ist hier zum erstenmal der Todesfriede zum Ausdruck gekommen. Maria ist der Ohnmacht nahe, aber sie bleibt aufrecht. Was die Frauen bekümmert, ist nicht, wie bei so vielen Späteren, der Zwischenfall der Ohnmacht, sondern der Schmerz der Mutter um den Gekreuzigten. Magdalena kniet zu Füßen ihres Herrn. Die Gruppe der Kriegsknechte ist durch Blicke und Gebärden meisterhaft belebt. Am Himmel flattern Engel — Dantes ucelli divini — wie Schwalben vor dem Sturm und einige gebärden sich wie rasend vor Verzweiflung. Ebenso bei der Klage an dem Leichnam (Abb. 244). Da ist die Trauer der Menschen mannigfach abgestuft. Maria hat die Arme um den Hals des Sohnes gelegt und scheint den toten Mund küssen zu wollen. Magdalena hält seine Füße im Schoß. Andere Frauen haben seine Hände ergriffen und schauen tieferschüttert darauf nieder; eine stützt zärtlich sein Haupt und Johannes schleudert die Arme zurück, als wollte er sich auf den Leichnam werfen. Joseph und Nikodemus stehen in verhaltenem Weinen beiseite. Jede Figur atmet den Geist Giottos, und doch war die Komposition schon von einem Vorgänger in Assisi festgestellt. Selbst die hockenden verhüllten Rückenfiguren sind bei Giotto ausdrucksvoll. Und die Osterlandschaft mit dem knospenden Baum hat ausnahmsweise Stimmung. Die Auferstehung ist so dargestellt, daß am leeren Grab, auf dem die Engel sitzen und vor dem die Wächter liegen, Christus mit der Kreuzfahne der Magdalena erscheint. Ihr Verlangen, seine Abwehr sind unübertrefflich ausgedrückt. Bei der Himmelfahrt schwebt Christus frei empor. Die Gefühle, womit die Apostel ihm nachschauen, sind so recht ein Gegenstand für Giotto. Das Weltgericht ist noch immer in der Hauptsache Zeremonienbild, doch sieht man schon den Höllensturz, und die Komposition ist freier als bei manchem Späteren. Der Richter hat noch die geteilte Gebärde, aber er starrt doch nicht mehr ins Leere, sondern wendet sich zu den Begnadigten, deren Reigen Maria eröffnet. Den Täufer hat Giotto weggelassen; die Seligen und die Engel, welche sie geleiten, sind im Ausdruck mannigfach und innig. Unten kniet der Stifter.

Bei den Tugenden und Lastern hat sich Giotto nicht damit begnügt, die Frauengestalt durch ein Attribut äußerlich zu bezeichnen, sondern sich bemüht, einen Charaktertypus zu geben. Der Jähzorn z. B. ist dargestellt durch ein zorniges Weib, die Verzweiflung durch eine Gehängte, die Ungerechtigkeit durch einen riesenhaften Raubritter, die Thorheit durch einen Narren oder Wilden; die Hoffnung ist eine wahrhaft klassische Gestalt, eine geflügelte schwebende Jungfrau, welche die Arme nach der Krone ausstreckt, die ein Engel bringt. Giotto hat es freilich auch ein paarmal damit versehen, daß er das Beizeichen in die psychologische Charakteristik und in die Handlung einträgt; z. B. die Mäßigung hat sich ihren Zaum in den Mund gelegt!

Abb. 244. Beweinung Christi. Wandgemälde von Giotto in der Kapelle dell' Arena zu Padua.

In der Unterkirche zu Assisi standen breitere Felder zur Verfügung. Darum sind die Kompositionen hier durch Nebenfiguren und Architekturen erweitert. Auf Golgatha kniet mitten unter den biblischen Figuren Franziskus mit Genossen unter dem Kreuz. Die Bilder aus der Jugend Christi sind im Anschluß an Giottos Paduaner Fresken doch mit den Mitteln einer anspruchsvolleren Kunststufe, vielleicht von einem Sienesen geschaffen. Sie gehören zu den besten Leistungen des Trecento.

In S. Croce, wo von Giotto in der Bardikapelle einige Bilder aus der Franzlegende, in der Peruzzikapelle solche von den beiden Johannes erhalten sind, ist sein Stil noch breiter, völlig abgeklärt und abgerundet. Das Bauwerk ist noch reicher und auch richtiger gezeichnet. Die Kompositionen sind weiter ausgedehnt, die Menschen stattlicher, mit weicheren Zügen und volleren Formen, die Affekte gemäßigter ausgedrückt, die Gewänder sind wirkungsvoller drapiert. Kurz — der Meister ist dem Stil der Renaissance um einen tüchtigen Schritt nahergekommen, dem Stil eines Masaccio und Ghirlandajo.

Auch Weltliches, geschichtliche Repräsentationsbilder und politische Allegorien hat Giotto, alten Nachrichten zufolge, in Palästen italienischer Fürsten und Stadtgemeinden gemalt, und damit weittragende Anregungen gegeben.

Was war das Epochemachende an Giottos Kunst? Cennini sagt, er habe die (italienische) Malerei aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt; Ghiberti, er habe die neue (d. i. moderne), natürliche Kunst gefunden. Alberti rühmt ihn als Schilderer ergreifender Gemütsbewegungen. Jeder sagt etwas Richtiges. Giottos Kunst ist echt italienisch; sie ist pathetisch und zugleich monumental. Er vermochte das zu geben, wonach seine Zeitgenossen verlangten und die besten Künstler vor und neben ihm strebten: eine volkstümliche religiöse Kunst im Gegensatz zu der überlieferten hieratischen. Die Bewegung von Assisi hatte durch Schrifttum und Predigt und Dichtung den Boden bereitet, das Verlangen genährt. Man wollte das Heilige menschlich nahe haben. Man versenkte sich mitfühlend in die heiligen Geschichten und achtete nicht mehr so sehr auf die dogmatische Bedeutung als auf das Menschlich-Wahre, das Poetische. Giotto nun war ein Poet, ein Menschenkenner und ein Seelenmaler. Jede Geschichte und jede Figur darin bringt er auf ihren psychologischen Kern, und vorzüglich erfaßt er die in einer Erzählung liegenden Kontraste der Personen und ihrer Handlungen. Die Energie, womit er dies thut, bedingt den mächtigen Eindruck seiner Erfindungen zusammen mit den schlichten Kunstmitteln und bescheidenen Ansprüchen auf Illusion, die seine Zeit kannte. Die Natur, die Giotto entdeckt hat und für seine Kunst erschlossen, ist noch nicht die äußere, umgebende, sondern die innere des Menschen. Der Körper ist auch noch für ihn nur das Organ, gleichsam die Form der Seele. Auch ihm ist die Hauptaufgabe seiner Kunst noch Deutlichkeit. Er will erzählen, aber wie ein guter Novellist, so, daß man die seelischen Vorgänge errät. Er hält sich streng an den heiligen Text, aber er liest dabei zwischen den Zeilen. Er versetzt sich in die Situation hinein und stellt sich vor, wie es den Beteiligten zu Mute war, welchen Eindruck es auf die Zeugen gemacht haben müsse. Sein Sinn ist tiefernst. Gewisse Anekdoten, welche ihn als Spötter erscheinen lassen, erklären sich aus den realistischen Zügen in seinen Bildern, die den Zeitgenossen freilich keck erscheinen mochten. Immerhin gab es dergleichen seit der christlichen Antike auch bei den Griechen und bei Duccio. Giotto wollte sicherlich nichts anderes damit, als anschaulich schildern. Ein freier Geist mag er gewesen sein — wenn das Gedicht wider die mönchische Armut von ihm ist —, aber ein Spötter gewiß nicht; gegen seine Überzeugung schafft kein großer Künstler. Selbst der Humor der nordischen Kunst geht ihm ab. Wohl aber zeichnet er mit Bewußtsein niedrige, halb komische Kontrastfiguren. Aber gewiß nicht, um den Zuschauer lachen zu machen und von dem Ernst des Gegenstandes abzulenken. Er will durch den Kontrast vielmehr den Ernst des Hauptvorgangs steigern, nicht ihn stören. In dem Ineinandergreifen der Motive verrät er einen dramatischen Sinn, der in seiner Zeit vereinzelt dasteht. Seine Helden gehen ganz in ihrer Rolle auf, kein Posieren, kein Herausschauen aus dem Spiel. Und seine Statisten, selbst die Chöre, die er nie mehr in der byzantinischen Weise nur als kompakte Masse einführt, stehen niemals müßig. Sie bezeugen durch Blicke, die sie miteinander tauschen, und durch Gebärden ihre Teilnahme an dem Ereignis, aber so, daß die Erregung in den Fernerstehenden ausklingt. Das ist ein Erbteil von der Antike. Der Bildner verteilt die verschiedenen Momente eines Gefühls auf verschiedene Figuren, weil er das Nacheinander in der Zeit nur durch ein Nebeneinander im Raum wiedergeben kann. Giottos Bilder sind figurenreicher als die älteren, wenigstens die lateinischen, aber dabei viel klarer geordnet als die byzantinischen. Einigemal vereinigt er noch in der

Art der altertümlich-epischen Kunst verschiedene Episoden einer Geschichte im Bild, so daß die Personen mehrfach auftreten (z. B. beim Tod des Täufers, in S. Croce). Die Komposition ist bei ihm noch reliefartig, dafür aber auch symmetrisch und klar geordnet. Er sucht die Figuren gleichmäßig im Raume zu verteilen, Überschneidungen zu vermeiden. Darauf beruht die monumentale Wirkung und zum Teil das kirchliche, stilvolle Gepräge. Er hat gewöhnlich nur einen Plan im Vordergrund und stellt die Figuren womöglich in gleiche Höhe. Vor Verkürzungen schreckt er nicht zurück, bevorzugt aber die Profilfiguren — auch die Profilköpfe — und die Vorderansicht. Die Rückenfiguren hat er sozusagen in die Kunst eingeführt. Immerhin ist er vom Teppichstil seiner nordischen Zeitgenossen schon weit entfernt. Er ist aber auch selbständig bemüht, den Raum zu vertiefen und die landschaftlichen Andeutungen — Felsen und einzelne Bäume und Gesträuche — einheitlich zusammenzufassen. Sein Baumschlag ist für seine Zeit tüchtig, seine Architekturzeichnung vorzüglich; namentlich sucht er die Bauwerke ins richtige Maßverhältnis zu den dabei befindlichen Figuren zu bringen. Er errät so ungefähr die Perspektive. Die Darstellung von Innenräumen hat ihn sein Leben lang beschäftigt, doch ist er nicht endgültig über die herkömmliche Lösung der Aufgabe hinausgekommen, daß ein Durchschnitt angenommen und die Innenansicht mit der äußeren verbunden wird. Seine Dekorationsmotive stammen zum Teil aus der antiken, sogen. pompejanischen Wandmalerei.

Giottos Menschen sind kräftige Gestalten — es sind die stillen, ernsten, würdevollen Menschen Dantes (Hölle 4, 112) — von derbem Knochenbau, und sie stehen fest auf den Füßen, sehr im Gegensatz zu byzantinischen und gotischen. Doch versteht er auch das Schweben mit besonderem Geschick darzustellen. Die italienische Formenfülle hat er erst in seiner späteren Zeit. Seine Typen sind ihm eigentümlich und nicht durch Schönheit anziehend. Es sind Typen, keine Individuen. Doch hat Giotto nach alten Zeugnissen in seine religiösen Ceremonienbilder auch schon Bildnisse von Zeitgenossen (namentlich Dante im Bargello und angeblich ein Selbstbildnis in Assisi) eingeführt. Und für den König von Neapel soll er eine Galerie berühmter Männer gemalt haben. Er hat verschiedene Typen für die Altersstufen und die Stände wie für die Geschlechter; aber es sind doch nur wenige und sie haben untereinander typische Familienähnlichkeit. Man erkennt sie an den harten, starren Gesichtslinien, die dem Munde und den Augen etwas Gekniffenes geben (eine Manier, die schon bei älteren toskanischen Künstlern anfängt und sich von Giotto auf die Florentiner und die Sienesen fortvererbt). Der Blick ist immer lebhaft und gescheidt. Die Gebärden sind — bei einem mittelalterlichen Maler allerdings fast selbstverständlich — durchweg ausdrucksvoll. Giotto ist darin erfinderisch, ohne das Ererbte zu verachten. Heftigen Bewegungen fehlt freilich noch manchmal die rechte Sicherheit und damit das Überzeugende; sie erscheinen leicht wie bloße Mimik. Der Zeichner hat wohl keine eigentlichen Naturstudien zur Verfügung, sondern Vorstellungs- und Erinnerungsbilder. Aber so stark müssen seine Vorstellungen gewesen sein, daß seine Gestalten immer wie aus einem Guß erscheinen, nicht zusammengeflickt aus verschiedenen Motiven — und dies trotzdem, daß der Unterkörper meist ruhig bleibt und die Aktion auf den Oberkörper, den Kopf und die Arme beschränkt ist. Gerade dies giebt ihnen das Gehaltene. Die Mienen sind im Affekt oft verzerrt. Auch die Gewandung hilft die Ruhe wahren. Sie folgt zwar den Bewegungen, hat aber doch ihr eigenes Gesetz der Linien. Sie ist schwer, mit wenigen langen, aber seichten Falten neben breiten Flächen, und verhüllt mehr, als sie von den Formen und Bewegungen anzeigt. Die Umrisse verlaufen in ganz großen, schlichten Linien, die unteren Säume fast gerad-

linig. Von dem byzantinischen und antikischen Draperiestil — mit den anliegenden Flächen, den gehäuften, feinen Falten und den geschwungenen Endungen — ist der des Giotto sehr verschieden; er ist sein Eigentum, vielleicht von den Mosaiken Roms angeregt; in der späteren Zeit des Meisters entwickelt er sich reicher, malerischer und bekommt oft etwas wahrhaft Feierliches. Eine Menge neuer, wirkungsvoller Gewandmotive findet sich in seinen evangelischen Historienbildern. Giottos Zeichnung ist im allgemeinen nicht gefällig, ohne Schwung und rhythmischen Einklang der Linien, vielfach hart und allgemein — auch im Vergleich mit seinen Zeitgenossen, den Sienesen — aber ausdrucksvoll und großartig, echt monumental. Sie geht auf das Bleibende und Allgemeingültige und sieht ab von allem Zufälligen und kleinlichen Einzelheiten. Weil er den geistigen Ausdruck steigert, wird sein Christustypus moderner, mehr bedeutend als schön; seine Engel sind an Schönheit nicht übertroffen. Sein Madonnentypus ist stattlich, aber weniger anmutig als bei manchem von den Zeitgenossen. Das Böse läßt er in möglichst häßlicher Gestalt erscheinen. Figuren aus dem Leben — den Arzt, den Beichtvater, den Kellermeister — zeichnet er gern realistisch. Von Tieren trifft er vorzüglich den Esel, auch Pferde in Verkürzung gelingen ihm, Schafe aber schlecht, zumal für einen ehemaligen Hirtenjungen, der er nach der Sage war.

Die Modellierung hatten Cimabue und J. Torriti von den Byzantinern und den Alten überkommen. Giotto begnügt sich mit der Wirkung eines flachen Reliefs, wozu ihm drei Abstufungen des Tones genügen. Schlagschatten kennt er nicht, noch weniger Reflexe und besondere Lichteffekte oder ein Helldunkel in Innenräumen. Nächtliche Dämmerung deutet er kaum an.

Seine Farbentechnik ist im Tafelbild flüssiger und durchsichtiger als bei den byzantinischen Vorläufern, dank seiner Tempera im Gegensatz zu den harzigen Bindemitteln und Lackfirnissen jener. Im Fresko, das er übrigens mit trockenen Übermalungen vollendet, nimmt er den Ton heller, leuchtender als jene. Die Farbe ist ihm — wenigstens in Beziehung auf den Ausdruck, nicht in Hinsicht auf die dekorative Wirkung — Nebensache. Die Lokalfarben sind, nach unseren Ansprüchen beurteilt, ungenau. Ultramarin ist die Lieblingsfarbe des Zeitalters. Die Schatten und die Lichter werden von der Grundfarbe genommen, die der Maler rein und mit Weiß (oder Gelb) gemischt vor sich hat. Das Nackte ist nach antiker Überlieferung im Untergrund modelliert (mit grüner Erde), aber freilich unvollkommen, und über dem Fleischton kupferrot schattiert. Auf Konturstriche verzichtet schon Giotto manchmal, wo die gegenseitige Einwirkung der Farbenkörper unschädlich scheint.

Uns erscheint Giottos Kunst hoch idealistisch, typisch und abstrakt, den Zeitgenossen aber, wie bezeugt ist, keck realistisch, lebenswahr bis zur Täuschung.

Von Giottos unmittelbaren Schülern war der getreueste Taddeo Gaddi, Sohn des Mosaicisten Gaddo Gaddi; 24 Jahre lang, bis zu des Meisters Tod, soll er ihm gedient haben. Es giebt von ihm datierte Tafelbilder (in Berlin und Siena), Fresken in Pisa (S. Catarina, 1342, Franziskanerbilder) und Florenz (Kapelle Baroncelli an S. Croce: Marienleben). Zugeschrieben wird ihm die Ausführung der Malereien von den Sakristeischränken in S. Croce und der Lebensbaum wie auch das schöne Abendmahl im Refektorium desselben Klosters. Taddeo ist einfach Nachahmer des Giotto. Von Bernardo Daddi sind altertümliche Tafelbilder aus der Zeit von 1320–47 vorhanden. Andere Schüler Giottos waren Puccio Capanna, Pietro d' Arimini, Jacopo del Casentino u. a.

Wichtiger sind die jüngeren Giottisten, die Gehilfen und Lehrlinge Gaddis: Giovanni da Milano (um 1365) und Gaddis Sohn Agnolo († 1396). Von Giovanni haben wir Tafelbilder in Florenz und Prato, Fresken in der Kapelle Rinuccini an S. Croce (Marien- und Christusgeschichten). Er verbindet seine Empfindung mit gewissenhaftem Natursinn, ein Vorläufer Masolinos. Agnolo Gaddi hat im Dom zu Prato die Legende des hl. Gürtels der Maria, im Chor von S. Croce zu Florenz diejenige vom hl. Kreuz geschildert. Tafelbilder von

ihm sind in München und Florenz. Er schlägt die Richtung ein, die nachmals Gozzoli durchführt, eine heitere Daseinsmalerei.

Die alten Quellen rühmen einen Giottino oder Giotto di Maestro Stefano. Die Werke, die ihm zugeschrieben werden, sind bedeutend (Fresken zu der Silvesterlegende in der gleichnamigen Kapelle an S. Croce u. a.). Antonio Veneziano, der um 1386 die drei Fresken vom hl. Rainer im Domfriedhof zu Pisa gemacht hat, ist ein wichtiger Vorläufer der Quattrocentisten, ein vorzüglicher Freskant von realistischer Kraft.

Treuere Giottisten sind Spinello Aretino († 1410) und Niccolo di Pietro Gerini, sein Zeitgenosse; und die drei Generationen der Familie Bicci in Arezzo. Spinellos Hauptwerke sind die Fresken von St. Benedikt in S. Miniato zu Florenz, die Barbarossafresken (1408) im Stadtpalast von Siena und das Leben der Hl. Ephesius und Potitus (1392) im Domfriedhof zu Pisa, auch Tafelbilder. Seine Kunst ist oberflächlich. Von Niccolo Gerini giebt es Wandmalereien in den Franziskanerklöstern von Florenz (Sakristei von S. Croce), Prato und Pisa (1392, Kapitelsaal von S. Bonaventura: Leidensgeschichten, vorzügliche Darstellung von Christi Himmelfahrt u. a.); auch ein Altarwerk (in der Akademie zu Florenz), das er gemeinsam mit Spinello ausgeführt hat, u. a. Die Schulregeln der Giottisten sind niedergelegt in Cenninis Malerbuch.

Größer als sie alle ist Orcagna, den wir schon als Baumeister und Bildhauer kennen lernten (S. 399). In der Malerei soll ihn sein Bruder Nardo unterwiesen haben. Er steht selbständig neben den Giottisten und hat manches gemein mit den Sienesen. Zartheit steht ihm ebenso zu Gebot als Kraft des Ausdrucks. Als Tafelmaler ist er ebenso anziehend wie als Freskant. An Schönheitssinn übertrifft er alle andern, aber auch an Natursinn, an Kenntnis des menschlichen Körpers und Sicherheit in der empirischen Perspektive. Die malerische Technik hat er, der Bildhauer, wesentlich gefördert in Beziehung auf den plastischen Schein, auf das Kolorit und selbst auf die Farbentechnik (farbige Lasuren). Im religiösen Gefühl aber ist er ein geistiger Ahnvater Fra Angelicos.

Seine Fresken schuf er in dem Dominikanerdom S. Maria Novella zu Florenz (vor 1357). Erhalten sind nur diejenigen in der Strozzikapelle: die drei Wandbilder: Weltgericht, Paradies und Hölle und die Dekoration der Decke. Welchen Anteil Andreas Brüder, Nardo und Matteo, daran genommen haben, weiß man nicht. Christus erscheint beim Weltgericht in Wolken, halb verhüllt, ein bedeutsamer Fortschritt der malerischen Auffassung! Wohl weist er mit der linken Hand die Verdammten von sich, während die rechte segnend den Begnadigten zugewendet ist; doch er wendet ihnen das Antlitz zu mit Trauern. In großartigem Schwung, mit langflatternden Stolen fliegen Engel mit Leidenswerkzeugen und Posaunen heran. Tiefer knieen, wiederum auf Wolken, die Apostel zu beiden Seiten. An ihrer Spitze Maria und der Täufer, beide fürbittend — tiefergreifende Gestalten. Noch tiefer sind die Chöre der Seligen, Patriarchen und Propheten, Märtyrer, Bekenner und Frauen, welche einen Reigen schlingen. Dann kommen die berühmten Gruppen Auferstehender. Einem hilft ein Engel aus dem Grab. Das Gegenbild ist, wie ein Verdammter von einem Teufel zur Hölle gezerrt wird. Unter den Verdammten ist ein Geizhals, ein Mann im Turban, ein Poet mit lorbeerbekränztem Haupt, ein Bischof. Da rauft sich einer verzweiflungsvoll den Bart, ein anderer zerreißt seine Kleider, eine Frau bedeckt mit der Hand den Mund. Eine Frauengruppe sitzt in stiller Reue da. Im Paradiesbild sitzen oben Christus und Maria auf gemeinsamem Thron auf Wolken. Engel, abwechselnd mit Heiligen, stehen in regelmäßigen Reihen. Ein Teil der Engel spielt auf mancherlei Instrumenten. Vor dem Thron kniet einer geigend, ein anderer — eine großartige, knieende Rückenfigur — blickt begeistert empor. Unten stehen Männer und Frauen ohne Heiligenschein, Bildnisse von Zeitgenossen (leider übermalt). Ein Paar — wohl die Stifter — wird von einem Engel dieser Gruppe zugeführt.

Das Höllenbild ist eine genaue Illustration nach Dante, nur ohne die historischen Personen.

Das Altarbild der Kapelle (bez. 1357) ist das schönste des Jahrhunderts. Weitere Altartafeln von Orcagna befinden sich in verschiedenen Kirchen von Florenz, eines jetzt in London. Am Dom zu Orvieto hat Orcagna durch seinen Bruder Matteo um 1360 an der Fassade Mosaiken ausführen lassen (die jetzt erneuert sind).

Ein älterer Blutsverwandter Orcagnas, Francesco Traïni von Pisa, war sein Mitarbeiter in der Florentiner Werkstatt. Altarbilder von ihm sind in Pisa vorhanden, darunter die seltsame Glorie des hl. Thomas von Aquino, deren Idee ihm wohl von den Bestellern vorgeschrieben war. Die Hauptsache in dieser ganzen Darstellung „ließ sich schon mit dem bloßen Lineal hervorbringen", nämlich die Strahlen der Erleuchtung, die den Kirchenlehrer treffen und von ihm ausgehen. Wie weit steht diese altertümliche Komposition mit dem ungleichen Maßstab der Figuren von der wahrhaft malerischen Konzeption ab, die wir an Orcagnas Weltgericht bewundern!

Giottos Kunst galt dem Trecento als Kanon. Nichtsdestoweniger ist im Laufe des Jahrhunderts ein Fortschritt zu bemerken in der Wiedergabe aller äußeren Natur, im bildnismäßigen Auffassen individueller Köpfe, in den Proportionen, welche gleich-

mäßiger werden, in den volleren Körperformen, in der Tracht, die modischer und reicher wird, im Baumschlag und Bauwerk, überhaupt im Landschaftlichen und in der Perspektive. Schon um 1350 ist darin Befriedigendes erreicht.

b. Die Schule von Siena.

Wie eine weibliche Ergänzung steht dem florentinischen Kunstgenius der sienesische gegenüber. Wie die Florentiner in der Historienmalerei, im Fresko stark sind, so die Sienesen im Andachtsbild, in der Tafelmalerei. Dort überwiegt das dramatische Vorstellungsvermögen, hier das lyrische Empfinden. In Siena ist — wie in Umbrien — eine schwärmerische Religiosität zu Hause, die im 14. Jahrhundert eine ganze Reihe von Heiligen hervorgebracht, namentlich in Katharina (geb. 1343) ihre Prophetin gefunden hat. Auch die Maler von Siena nennen sich in ihrem Zunftstatut (1355) „durch die Gnade Gottes berufene Offenbarer, welche den Ungelehrten die Wunder des Glaubens zu verkündigen haben".

In den Tafelbildern herrscht viel spätbyzantinische Technik mitsamt den prunkvollen Zieraten an Nimben, Gewändern und Attributen und an den Rahmen viel Gold und satte Farben, manchmal noch die Goldlinien für die Faltenzüge, eingepreßte Muster und erhaben aufgesetzte Stücke. Die Heiligentypen, namentlich die Engel, aber auch die Krieger, die bärtigen Propheten, der asketische Täufer u. s. w. verleugnen ihre Herkunft von den griechischen nicht. Dazu kommt nun aber ein ausgesprochen gotischer Geschmack an schön geschwungenen Linien in den Umrissen und Faltenzügen. Der Typus Christi wird jugendlicher, kräftiger als bei den Griechen, derjenige der Maria ebenfalls verjüngt und holdseliger. Das Christkind wird kindlicher. Kurz, man ist bemüht, die herkömmlichen byzantinischen Typen nicht nur zu berichtigen und zu verschönern, sondern auch neu zu beleben, zu beseelen. Damit vereinigt sich die Putzsucht der Sienesen, von der auch Dante spricht: die Sienesen seien noch eitler als die Franzosen!

Die halbgeschlossenen Augen mit den emporgezogenen unteren Lidern geben den sienesischen Frauenbildern etwas Schmachtendes, den Männerbildern aber etwas Müdes, Gelangweiltes, wozu die Neigung des Hauptes natürlich beiträgt. In der Haltung und den Gebärden scheint sich oftmals eine innere Erregung übermächtig Luft zu machen, aber in verhaltener Weise, wie mit einer gewissen Scheu vor der Heiligkeit des Orts.

Giottos Genius hat auch diese empfindsamen Seelen mitgerissen. Ihm ist wohl die Anregung zu der monumentalen Geschichtsmalerei und Gedankenmalerei zu danken, die eine Zeitlang mit der florentinischen wetteifert. Die Sienesen opfern dabei — wenigstens in ihren reifsten Werken — dem lebendigen Ausdruck doch nicht die Würde der Stellungen, die Anmut der Köpfe und der Gewandlinien. Freilich giebt es Fresken in Siena, die man nimmermehr, wenn nicht Zeugnisse vorlägen, den Urhebern der feinen Tafelbilder zutrauen würde, so entstellt sind die Typen, so gewaltsam die Motive, so roh die Ausführung. Man ist versucht, die ersten Anregungen zu dieser pathetischen Kunst zurückzuführen auf den Bildhauer Giovanni Pisano.

An der Spitze der Denkmäler sienesischer Malerei aus dem Trecento steht Duccios Dombild von 1310 mit einer Maestà und vielen evangelischen Historien oder Mysterien. Duccio hat nicht nur die Grazie und die Innigkeit des Ausdrucks in ruhigen Gestalten, sondern auch schon das Bedürfnis nach lebhafter und ausführlicher Schilderung der Historien; nur fehlt ihm die dramatische Kraft eines Giotto, der ihm wieder an Sinn für formale Schönheit nachsteht. Schon bei Duccio finden sich die halbgeschlossenen Augen mit dem schwermütig-sinnenden Ausdruck. Petrarca stellt neben den Giotto den Simone von Siena, den Maler seiner Laura, den er mehrfach feiert. Simone Martini war nach Vasari geboren 1284. Von Duccios Schule mag er ausgegangen sein. Zu Duccios erneuertem Byzantinismus fügt er Giottos gotische Kunst-

weise, die er in Assisi kennen gelernt haben mag. Dort werden ihm die Wandmalereien vom hl. Martin in einer Kapelle der Unterkirche und einige weibliche Heiligenfiguren im Querschiff zugeschrieben. Ihnen ist wahrscheinlich vorangegangen die Maestà im Ratssaal von Siena, bezeichnet und datiert 1315; ein großes Wandgemälde, welches die Stadtheiligen vorstellt, geschart um die Muttergottes auf dem Thron, alle unter einem Baldachin. Das Kind steht auf dem Knie der Mutter und segnet mit ernster Miene. Engel bringen ihm in Schalen Blumen dar. Die Anordnung der Heiligengesellschaft ist altertümlich steif. Die Köpfe aber sind beseelt von inniger Verehrung, von Würde oder Demut. (An der Wand gegenüber hat Simone 1328 das Reiterbildnis eines Feldherrn gemalt.) Von manchen anderen Wandmalereien des Simone in Siena sind nur Nachrichten übrig. Von seiner Thätigkeit am Hof zu Neapel zeugt ein Tafelbild des hl. Ludwig, wie er seinen Bruder Robert von Neapel krönt. Von 1320 ist ein großes, jetzt zum Teil zerstreutes Altarwerk in Pisa und zwei Madonnenbilder in Orvieto. Von 1333 die gemeinsam mit Lippo Memmi ausgeführte Verkündigung in den Uffizien. 1339 folgt Simone einem Ruf nach Avignon an den päpstlichen Hof. Sowohl an der Kathedrale als im Papstpalaste dort sind Fresken von ihm noch vorhanden (Historien aus der Passion, von Johannes dem Täufer, Petrus, St. Martialis u. a.). Aus dieser Zeit stammen auch die Tafelwerke in Liverpool (der zwölfjährige Jesus im Tempel, bez. 1342) und in Antwerpen (Verkündigung [Abb. 245] nebst Kreuzigung und Kreuzabnahme, bezeichnet). In Avignon ist der Meister 1344 gestorben. Sein Gehilfe daselbst war sein Bruder Donato. Aber auch noch andere, zum Teil einheimische Maler, müssen an der Ausschmückung des Papstpalastes beteiligt sein. Die Historienbilder des Simone am Altar in Antwerpen sind nicht minder bewegt als die des Giotto, aber die Wiedergabe der Bewegungen, der äußeren wie der inneren, ist viel unsicherer, das Ganze erscheint altertümlicher. Simones hl. Jungfrau fährt bei der Verkündigung zurück, als wäre sie beleidigt worden (Abb. 245). Dem Stil Giottos steht er in den Fresken zu Assisi am nächsten.

Abb. 245. Maria bei der Verkündigung. Von Simone di Martini. Antwerpen, Museum.

Als Nachahmer Simones zeigt sich in Tafel- und Wandbildern und in Miniaturen (Chorbücher in S. Gimignano) sein Schwager und Mitarbeiter Lippo Memmi. Von einem Zeitgenossen des Simone, dem Barna, sind in der Stiftskirche zu S. Gimignano merkwürdige Fresken aus der Passion mit realistischen Einzelheiten erhalten. Als sein Schüler gilt Lucas Thomä.

Genossen Simones sind auch die Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Sie sind noch mehr berührt von Giottos Kunst, mit dem sie als Historienmaler fast wetteifern können. Ghiberti zieht ausdrücklich den Ambrogio dem Simone vor. Ihre Kunst ist allerdings gefälliger.

Sie haben die Sauberkeit und Zierlichkeit zusamt der stofflichen Pracht für die sienesische Schule zum Gesetz erhoben.

Pietro tritt zuerst auf im Jahr 1305, Ambrogio 1323 und zuletzt 1345. Dann sind beide verschollen, vielleicht im Pestjahr 1348 verstorben. Das älteste Tafelbild von Pietro ist eine Madonna in S. Ansano bei Siena, von 1329, die mit einer solchen von Lippo Memmi auffallende Ähnlichkeit hat. Das Kind ist unkindlich, aber es tritt in lebhafte Beziehung zu einem der dabeistehenden Heiligen — eine Neuerung, welche die Renaissance verkündigt. Ein Bild der Geburt Mariä in Siena (bez. 1342) erinnert an das Relief der Domkanzel; in den Beifiguren der Wärterinnen verrät sich die moderne Vorliebe für eingehende Schilderung. In einem Nebenraum erwartet Joachim mit einem anderen Greis Bericht. Vorzüglich ist die Perspektive und die Behandlung des Raumes.

Andere Tafelbilder von Pietro sind in verschiedenen Städten Mittelitaliens zu finden; in Cortona auch ein Kruzifix. Sie zeigen, daß er, von Duccio ausgegangen, unter Giovanni Pisanos, Simones und Giottos Einfluß gekommen ist. An den letzteren erinnert er direkt in der Behandlung der Gewänder und in der ganzen ungezwungenen Art der Zeichnung. Miniaturen von ihm haben wir in dem berühmten Meßbuch von St. Peter zu Rom; sie galten lange als Arbeiten Giottos.

Von Ambrogio giebt es Wand- und Tafelbilder. Unter letzteren eine mehrfach wiederholte Pietà, eine Darstellung im Tempel in der Akademie zu Florenz (von 1342), eine Verkündigung, sogen. Madonna de' Donzelli (von 1344) in der Akademie zu Siena. Fresken von ihm findet man in S. Francesco zu Siena. Die Mönchslegenden aus dem Kreuzgang (von 1331) sind auffallend roh. Die Kreuzigung in einer Chorkapelle aber ist erfüllt von leidenschaftlichem Leben und von einer Kraft des Ausdrucks, wie sie sonst in jener Zeit nur Giotto hat. Die Anordnung folgt freilich noch der Weise Duccios, und die Typen sind andere als bei Giotto, die Köpfe im Schmerz verzerrt mit zusammengezogenen Brauen und verzogenen Mundwinkeln. Danach schreibt man ihm auch einige leidenschaftliche Passionsbilder in der Unterkirche zu Assisi zu (wenn nicht dem Pietro). Weltliche Allegorien hat er in einem Saal des Stadtpalastes zu Siena 1337—43 ausgeführt: das gute Regiment mit Personifikationen des Staats, der Eintracht und Gerechtigkeit und anderer Tugenden und den bildnismäßigen Vertretern der Bürgerschaft und ihres Heers. Berühmt ist die stimmungsvolle Figur des Friedens, die lebhaft an antike Malereien gemahnt. Die Personifikation des Staats in männlicher Gestalt erinnert an eine untergegangene Komposition Giottos im Palast des Podesta zu Florenz. Die Folgen des guten und diejenigen des bösen Regiments sind durch allerlei Sittenbilder dargestellt. Auf Ambrogio wird der Entwurf zu einer Justitia im Paviment des Doms zurückgeführt. Auch als Illuminist hat er sich verewigt.

Nachfolger der Lorenzetti sind Andrea Vanni (1320—1414), Bartolo di Fredi (1330—1410) und der berühmte Taddeo di Bartolo (1362—1422), der sogar auf Duccio und Ugolino, aber mit bewußtem malerischem Sinn zurückgreift. Sein bedeutendstes Werk ist ein Freskencyklus des Todes Mariä in der Rathauskapelle zu Siena. Auch seine Tafelbilder sind stimmungsvoll. Seine Nachahmer fahren in dem altertümelnden Byzantinismus fort bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

c. Namenlose Meisterwerke in Toskana.

Im Zeitalter Dantes blüht auch noch die allegorische oder parabolische Gedankenkunst. Einige Denkmäler derselben haben wir noch zu betrachten. Es sind gemalte Predigten im Geist der Dominikaner oder Franziskaner. Um 1355 ist die sogen. Spanische Kapelle (Kapitelsaal) im Dominikanerkloster S. Maria Novella zu Florenz ausgemalt worden.

Am Gewölb sieht man das Schifflein Petri, die Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn und die Ausgießung des hl. Geistes. An der Eingangswand Legenden von Dominikus und Petrus Martyr, an der Chorwand die Kreuzigung samt der Kreuztragung und der Höllenfahrt Christi — figurenreiche Scenen in weiter Landschaft. An den Seitenwänden: links eine Verherrlichung des Thomas von Aquino und der Kirchenlehre, rechts eine Verherrlichung der Kirchenzucht, als deren beider Träger der Dominikanerorden sich betrachtet. Die Verherrlichung des hl. Thomas ist aus dessen Summa Theologiae geschöpft. Der Heilige thront mit offenem Lehrbuch inmitten der Propheten und Apostel, deren Schriften er erläutert hat. Ueber ihm schweben die Gestalten der Sieben Tugenden oder Gaben des hl. Geistes, zu seinen Füßen hocken drei Irrlehrer, die er widerlegt hat. Tiefer sind in einem Chorgestühl sitzend wieder Sieben Tugenden und Sieben Künste oder Wissenschaften dargestellt, und zu ihren Füßen je ein geschichtlicher Vertreter; alles in steifen Reihen aufgebaut. Vor dem Dome von Florenz thronen Papst und Kaiser, Kardinal und Bischof, König und Graf. Zu Füßen der beiden Oberhäupter liegen Schafe, die bewacht werden von Hunden (Domini canes). Das bedeutet die Inquisition.

Rechts und links davon sind Ordensleute und Laien gruppiert. Auf der anderen Seite hetzt Dominikus seine Hunde auf die Füchse, ein Dominikanerheiliger predigt den Verstockten und einer widerlegt die Ungläubigen. Darüber sieht man einen Lustgarten mit tanzenden Jungfrauen und Jünglingen, welche Früchte pflücken, und eine Gruppe von vier größeren Figuren, die auf einer Bank beisammen sitzen; das sind Kinder der Welt. Daneben erteilt ein Dominikaner einem Laien die Absolution, und Dominikus weist die Gläubigen zur Himmelspforte, in der Petrus steht und selige Jungfrauen von Engeln begrüßt werden. Hinter der Pforte stehen die Heiligen und schauen empor zu der Herrlichkeit des Herrn, die im Bogenscheitel dargestellt ist. Das Bild umfaßt also verschiedene Scenen, deren Schauplätze nicht voneinander geschieden, aber auch nicht einheitlich zusammengeschlossen sind. Außerdem stört die Verschiedenheit des Maßstabs der Figuren. Als Urheber der Seitenbilder nimmt man einen Nachfolger des Simone, etwa den Andrea da Firenze an; für die Gewölbebilder einen Giottisten.

Von den Wandgemälden im Domfriedhof zu Pisa sind die interessantesten: Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle, Leben der Einsiedler, die von einer Hand gemalt scheinen; jedenfalls vor 1369. Sie scheinen jünger als die Malereien in der Spanischen Kapelle zu Florenz, aus denen eine Gruppe — die Gesellschaft auf der Bank — frei wiederholt ist. Von Orcagna, der den Alten als Urheber dieser Camposantobilder galt, wird berichtet, daß er in S. Croce zu Florenz den Triumph des Todes u. a. wiederholt

Abb. 246. Der Triumph des Todes. Wandgemälde im Domfriedhof zu Pisa.

habe. Der wahre Sachverhalt ist vielleicht der, daß ein unbekannter Maler hier im Domfriedhof die Erfindung des Orcagna verwertet hat. Die Darstellung (Abb. 246), welche als Triumph des Todes herkömmlich bezeichnet wird, erinnert an die Schrecken der Pestzeiten. Die Todesmacht, wie eine Furie gestaltet, saust durch die Luft und mäht mit ihrer Sense hoch und nieder, jung und alt hin. Die Seelen werden von Engeln und Teufeln geholt, die auch in den Lüften miteinander um dieselben streiten und sie dann an ihren Ort bringen, der aber nur auf der Seite der Teufel dargestellt wird durch Feuerschlünde auf Felsbergen. Eine Gesellschaft von Herren und Damen sitzt bei Saitenspiel und allerlei Kurzweil im Garten und ahnt nichts von dem Verhängnis, das sich dicht nebenan vollzieht. Diese Darstellung (Abb. 247) sieht aus wie eine Illustration zum Eingang von Boccaccios Decamerone. Zwei Eroten flattern über einem Paar, der eine schon mit gesenkter Fackel. Auf der anderen Seite verlangen Bettler und Krüppel vergebens nach dem Tod. Und in ihrem Rücken wiederum kommt der Jagdzug der drei Könige samt der Königin,

Abb. 247. Aus dem Wandgemälde „Der Triumph des Todes" im Domfriedhof zu Pisa.

die unvermutet auf die Leichen von drei Königen stoßen (nach einer französischen Fabel). Darüber sieht man das beschauliche Leben der Einsiedler (Makarios und Genossen, nach der Barlaam-Legende), welche der Eitelkeit der Welt abgesagt haben. Schriftrollen mit italienischen Versen erläutern da und dort den Sinn der Darstellung, die indessen für sich selber spricht — sehr im Unterschied von den sonstigen Gedankenmalereien dieser Zeit. Aber auch hier stehen die verschiedenen Schauplätze unvermittelt nebeneinander. Das Weltgerichtsbild daneben ist das ergreifendste des ganzen Mittelalters. Hier wendet sich der Richter zornig gegen die Verdammten, die Gebärde der Rechten ist ein drohendes Zurück, während er daneben noch nach hergebrachter Regel die Wundmale zeigt. Das Mitleid spiegelt sich dafür in Maria, welche neben dem Weltrichter in gleicher Gloriole thront — vermutlich eine Reminiscenz an Orcagnas Paradiesbild (in S. Maria Novella), wo das Motiv von der Krönung herkommt. Auch die Apostel sind von dem Augenblick tief ergriffen. Darunter die berühmte Gruppe der vier Engel, die ein Kreuz andeutet. Der oberste hält die Rolle entfaltet, die mittleren — die von Orcagna entlehnt scheinen — stoßen in die Posaune. Der untere ist schaudernd zusammengekauert. Weiter unten sind die Seligen aus allerlei Ständen in fünf Reihen aufgestellt und beten. Der Täufer ist dem bei Orcagna ähnlich, nur hier noch ekstatischer. Gewappnete Engel vollziehen die Seelenscheidung. Die Verdammten werden von ihnen zurückgedrängt und von den Teufeln ergriffen. Vergebens klammern sich die Frauen aneinander. Wilde Verzweiflung bei den einen, düsterer Stumpfsinn bei den andern. Einige schauen voller Grauen auf die Vollstrecker des göttlichen Willens, andere bedecken ihre Augen, ringen ihre Hände, suchen den züngelnden Flammen zu entfliehen. Mitten im Vordergrund ist wieder der heuchlerische Mönch; kaum aus dem Grab, das er bei den

Frommen gefunden hat, gekrochen, wird er schon von einem Engel am Schopf gepackt und auf die andere Seite gewiesen. Drüben bei den Verdammten ist ein Frommer auferstanden und wird auf Geheiß des Erzengels von freundlichen Himmelsboten herübergeführt. Da hilft eine Frau einer jüngern, die sie frohen Blicks erkennt, aus dem Grab herauf. Die Seligen schauen alle zu dem Welterlöser empor.

Die späteren Wandmalereien des Domfriedhofs sind nicht mehr namenlos. Das Leben des hl. Rainer ist vor 1377 von Andrea da Firenze angefangen, von Antonio Veneziano nach 1380 bis 1386 vollendet worden. Die Legendenbilder von St. Ephesius sind von Spinello Aretino 1392, die Geschichte Hiobs von Francesco da Volterra 1370—72, die Schöpfungsbilder mit der Mappa mundi von Pietro di Puccio aus Orvieto 1391. Es ist manches Tüchtige darunter, so die großartige Theophanie — der Satan vor Gott — in der Hiob-Folge. Andrea ist als Fresko-Techniker vorzüglich. Er und sein Nachfolger schildern mit behaglichem Eingehen auf die Wirklichkeit. Antonio giebt schon eine Ansicht des Pisaner Domhofs bei.

d. Das übrige Italien.

Der malerischen Kunst Toskanas hat fast ganz Italien sich unterworfen, und zwar meist der sienesischen Richtung, welche dem an vielen Punkten eingewurzelten Byzantinismus sich anschloß und noch mehr durch ihr religiöses Pathos sich empfahl.

So in Umbrien und den Marken. Orvieto hat seinen Ugolino di Prete Ilario, der im Dom 1364—78 mittelmäßige Fresken ausgeführt hat. In Perugia war um 1320 ein Sieneſe Bartolommeo di Guido Guarnieri thätig. Gubbios Ruhm war nach dem Zeugnis Dantes der Illuminist Oderisio um 1265, nachmals in Bologna angesessen. Die Nachwirkung des Miniatur- oder des Mosaikstils verraten auch die Tafel- und Wandmaler noch im 14. Jahrhundert. Guido Palmerucci, Zeitgenosse des Simeone Martini, bekundet sienesischen Einfluß in seinen Fresken, welche ihm den Ehrentitel eines Vorläufers von Perugino eingetragen haben. In Fabiano wirken Allegretto Nuzi († 1385) und Francesco Ghissi um 1375. Beide haben vornehmlich Madonnenbilder hinterlassen. Sienesische oder umbrische Kunst herrscht auch in Bologna vor und mischt sich mit dem Giottismus. Die Blüte der Universität kam der Miniaturmalerei zu gut. In dieser Kunst rühmt Dante den Franco von Bologna. Als Tafelmaler wirkten hier Vitale, Lippo di Dalmasio, genannt delle Madonne und Simone, genannt dei Crocifissi; Jacopo Avanzi u. a. Von Modena ging Barnaba aus, der um 1370 weithin gesucht war, ein Nachfolger der Sienesen. Ob der Thomas von Modena, den man in Treviso und in Karlstein antrifft, aus dieser Stadt war, ist ungewiß. Seine Kunst ist halb sienesisch, halb venezianisch. In Venedig und Murano war eine byzantinische Malerzunft eingesessen, die im 14. Jahrhundert auch dem gotischen Geschmack huldigte. Von den vielen Malernamen ist kaum einer nennenswert. Den Giottismus scheint erst um 1365 Guariento aus Padua eingeführt zu haben; ihm folgt Niccolo Semitecolo.

Rom besaß um die Wende zum 14. Jahrhundert eine hochentwickelte Mosaicistenschule, deren Führer Philippus Rusutti und Petrus Cavallini aber schon dem Giotto sich anschlossen. Die Verlegung der päpstlichen Kurie nach Avignon bereitete dem Kunstleben Roms ein Ende.

In Neapel, wo Cavallini, Simone Martini, Giotto dem königlichen Hofe dienten, blieb die Malerei in sienesischen Bahnen, wovon die Wandmalereien in der Klosterkirche Donna Regina (um 1325) und die Gewölbfresken der Incoronatakirche (Sieben Sakramente mit Bildnisfiguren, nach 1352) zeugen. Später, um 1370, wirkt als Tafelmaler hier ein Florentiner, Colantonio del Fiore. Ein Neapolitaner, Robert Oderisi, hat in Eboli Fresken sienesischer Richtung hinterlassen.

In Oberitalien, dessen Bevölkerung der von Toskana nächstverwandt ist, hat die Kunst Giottos doch am besten Wurzel schlagen können. Von Giottos Aufenthalt in Mailand und von der Thätigkeit seines Schülers Giovanni da Milano sind gewiß nachhaltige Anregungen ausgegangen. Einen Mailänder, Lionardo da Bisuccio, finden wir um 1340 in Neapel als giottesken Maler.

Verona muß ein zweiter Herd moderner Kunst gewesen sein. Hier wie in Mailand trafen Einflüsse von jenseits der Alpen, deutsche und französische, mit den südlichen zusammen. In Verona selbst ist freilich von giottesker Kunst fast nichts

erhalten (Votivbild der Cavallini in S. Anastasia). Dafür findet man in Padua hochbedeutende Monumentalwerke von einem Veroneser Altichiero von Zevio. Es sind die Fresken in der Kapelle S. Felice im Santo (1376—79) und in der Georgskapelle (1377 ff.) daselbst. In beiden Fällen hat ihm, wie angenommen wird, ein Jacopo Avanzi geholfen, der anscheinend nicht mit dem Bologneser gleichen Namens eins, sondern ein Landsmann des Altichiero gewesen ist.

In der Kapelle S. Felice, früher St. Jakob d. J. geweiht, ist außer einem großen Widmungsbild und einer Kreuzigung u. a. die Geschichte des Apostels nach der Goldenen Legende dargestellt: die Legende in romantischer Auffassung. Die Kreuzigung ist ergreifend ausgemalt wie von Giottos Hand, doch mit reicheren Darstellungsmitteln; sehr figurenreich, aber durch und durch belebt bis hinaus auf die Volkshaufen im Hintergrund. Die Georgskapelle enthält wieder eine große Kreuzigung und darüber eine Krönung der Maria. Außerdem Geschichten aus der Jugend Christi und aus den Legenden von St. Georg, Lucia und Katharina, und ein Widmungsbild. Die giotteskeu Züge treten hier zurück, das Interessante ist der vorgeschrittene Realismus, die vorzügliche Perspektive in den reichen Baulichkeiten venezianischen Stils, die von passenden Staffagen belebt sind, die plastische Modellierung, die vollen Körperformen und die mannigfaltigen individuellen Typen. Von hier bis zur Kunst des 15. Jahrhunderts ist nur noch ein kleiner Schritt. Vielleicht hat hier die realistische Kunst der Vlamen eingewirkt. Die Ausmalung des Baptisteriums in Padua ist ikonographisch wichtig, ein Inbegriff der christlichen Heilslehre in Bildern. Sie rührt von einem Florentiner, Giusto (de' Menabuoi) um 1375. Von Giusto giebt es außerdem Fresken in der Kirche der Eremitani, in der Lukaskapelle des Santo und ein Tafelwerk von 1367 in der Londoner Nationalgalerie. Das Skizzenbuch für die Fresken bei den Eremiten läßt ihn in der Kenntnis der Antike als direkten Vorläufer Mantegnas erscheinen. Von Guariento werden Reste in der Eremitenkirche u. a. a. O. angegeben. Hier in Padua hat sich auch der Florentiner Giottist Cennini niedergelassen, der Verfasser des berühmten Malerbuchs.

Nach Oderisius und Franco war als Illuminist noch ein Camaldulensermönch, Don Silvestro, der in Florenz um 1350 gelebt hat, berühmt. Von den erhaltenen wunderschönen Chorbüchern aus seinem Kloster (in der Laurenziana) gehen einige bis an seine Zeit zurück. In Bologna lebte Niccolo di Giacomo, der sich in verschiedenen bezeichneten Werken (Rom, Bibel von 1358 in der Vaticana, München, Missal von 1374) als Giottisten ausweist. Italienische Illuministen waren auch in Frankreich gesucht, am Hof der Päpste und an dem des Herzogs Johann von Berri, wie Denkmäler beweisen. Die größten Maler von Siena haben sich zur Bücherillumination herbeigelassen.

Drittes Buch.

Die christliche Kunst der Neuzeit.

Erster Abschnitt.

Die christliche Kunst des 15. Jahrhunderts.

(Die Frührenaissance.)

A. Italien.

I. Die Architektur der Frührenaissance.

Schon im 14. Jahrhundert war in Italien ein Baustil entstanden, der im direkten Gegensatz zur nordischen Gotik steht. Ist diese ein konstruktiver Stil, so ist er ein ästhetischer, auf die Schönheit der Verhältnisse angelegter Stil. Sofern er im 14. Jahrhundert noch trotz seiner ganz anderen Tendenz sich äußerlich der gotischen Formen bedient, wird er unter dem Namen „italienische Gotik" zusammengefaßt. Von dem Augenblick an, wo er auch die gotischen Formen abwirft und in freiem Anschluß an die Antike sich seine eigene Formensprache schafft, heißt er Renaissance.

Im Gebiet der kirchlichen Baukunst zeigt sich das Wesen des neuen Stils besonders bezeichnend darin, daß er sich in einer gewissen Spannung gegen den Bautypus befindet, der sich längst im Abendland als den herrschenden durchgesetzt: den basilikalen Langbau. Diesem gegenüber findet er in der Anlage des Zentralbaus etwas, das seinen Idealen besser entspricht.

Zunächst kann er sich in dieser Richtung frei nur in kleineren Anlagen, Sakristeien, Kapellen 2c. bethätigen, im übrigen wirkt er aber auch schon von Anfang an bei großen Anlagen dahin, daß die Partien, die sich an das Langhaus anschließen, im Sinn des Zentralbaus umgestaltet werden: der Raum zwischen Schiff und Chor wird zum beherrschenden Mittelpunkt des Ganzen erhoben, um den sich alles andere gruppiert. Gegen das Ende des Jahrhunderts aber dringt das neue Ideal siegreich so weit vor, daß nun gerade für die bedeutendsten Bauwerke die Form des Zentralbaus gewählt wird.

Im selben Sinn wie der Grundriß zeigt auch der Aufbau charakteristische Veränderungen. Für den Anblick von außen erscheint geradezu als Symbol des neuen Stils die Kuppel. Für die eigentlichen Zentralanlagen die selbstverständliche Bekrönung des Ganzen, fehlt sie auch beim Langbau nicht; indem sie Langhaus und Chor überragt, beherrscht sie auch hier schon äußerlich das Gesamtbild.

Was die Mittel der Raumumschließung betrifft, so verlangte der Zentralbau an sich schon Wölbung; beim Langhaus freilich konnte es zuerst scheinen, als wolle hier die Frührenaissance auf die wichtigste konstruktive Errungenschaft der Gotik, das Gewölbe, verzichten und auf die primitiven Mittel der altchristlichen Basilika zurückgreifen: den offenen Dachstuhl oder die flache Decke. Indessen ließ sich das Gewölbe aus praktischen wie ästhetischen Gründen nicht mehr verdrängen: es wird auch in der

Renaissance die charakteristische Form des Raumabschlusses nach oben, sei es al Tonnengewölbe, sei es in kuppelartigen Formen; wo das Kreuzgewölbe der Goti beibehalten wird, geschieht es gerne verhehlterweise. Als Stütze tritt zumeist a Stelle des gotischen Pfeilers die frei der Antike nachgebildete Säule. Das zu ih eigentlich gehörende gerade Gebälk wird wohl bei kleineren Anlagen gelegentlic angewandt; im übrigen läßt der sich von Träger zu Träger, also Säule zu Säul spannende Arkadenbogen nicht mehr verdrängen.

Charakteristisch für den äußeren Anblick ist, verglichen mit der nordischen Goti das Fehlen jedes sichtbaren Strebesystems einerseits, der hochragenden Türme anderer seits. Dafür beherrscht die Kuppel beim Zentralbau wie beim Langbau auch scho

Abb. 248. Der Dom von Florenz.

äußerlich das Ganze. Während bei diesem die Langseiten meist ganz schlicht ge halten sind, werden dafür einerseits die nach hinten sich anschließenden Kuppel und Chorpartien, andererseits die Fassade der Kirche reicher gestaltet. Wie schon i der italienischen „Gotik", so wird sie auch jetzt gern als besonderes Schaustück, ohn Rücksicht auf ihren Zusammenhang mit den hinter ihr liegenden Teilen, behandel Anfänglich schließt die Fassade sich noch der mittelalterlichen Form so an, da sie ein höheres Hauptschiff und zwei niedrigere Seitenschiffe erraten läßt, bald ab will sie den Eindruck einer antiken Tempelfront erwecken, indem sie in zwei Ge schossen aufsteigt, durch Pilaster oder Halbsäulen gegliedert, durch wuchtige Ge simse geteilt und mit dem Dreiecksgiebel gekrönt. Oft wird auch auf das alte Moti der Vorhalle zurückgegriffen. Alle Öffnungen, Thüren wie Fenster, erhalten mel und mehr die antike Form und Umrahmung, für die Portale insbesondere werde die Vorbilder antiker Prachtstücke maßgebend. So schön gar manche Kirchen d Renaissance in den Verhältnissen und in den Einzelheiten sich darstellen, so muß do vom kirchenhistorischen Standpunkt aus die ganze Bewegung als eine Abweichung vo der kirchlichen Tradition, eine Verirrung ins Profane und zum Teil geradezu in

Heidnische beurteilt werden. Mit aller Deutlichkeit geht dies aus den Schriften der Theoretiker der Renaissance selbst hervor; man wollte alt-römisch bauen und benannte Christliches mit heidnischen Begriffen. Die Renaissance in der Baukunst und Zierkunst Italiens ist der Stil des Humanismus, nicht der Reformation. Anders in den bildenden Künsten. Da sind Werke von tiefstem christlichem Gehalt entstanden und der Gesamteindruck der Leistungen ist, daß sie zwar von dem Zeitalter stammen, welches einer Reformation bedurfte, aber auch von einem Menschenalter, welches die Reformatoren erzeugt hat. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts steht Fra Angelico der Mystiker; und am Ausgang desselben Savonarola, dessen Geist die großen Künstler seiner Zeit alle ergriffen hat. Das Volk, aus dem die Künstler hervorgingen, war christlich gesinnt und in kirchlichen Anschauungen erzogen und selbst der Humanismus war „in seinen guten Geistern" religiös gerichtet und von einem Idealismus erfüllt, der sich auf Christus so gut als auf Plato berufen konnte.

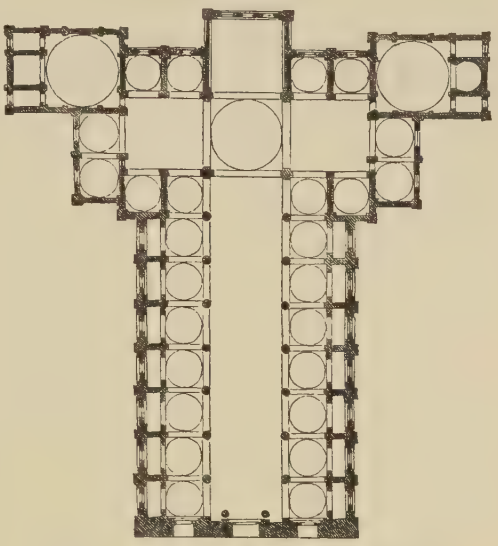


Abb. 249. San Lorenzo zu Florenz. Grundriß.

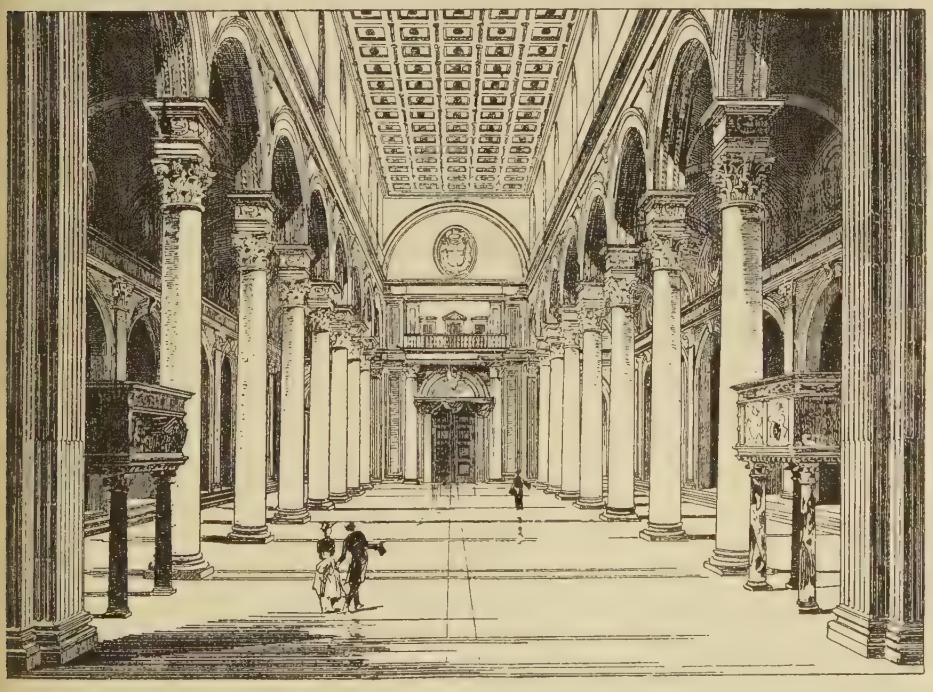


Abb. 250. San Lorenzo zu Florenz. Inneres.

Der antiken Formensprache über die gotische hat mit einem Schlag zum Sieg verholfen ein Mann: Filippo Brunellesco (1379—1446, s. S. 437). In ihm verkörpert sich das heiße Verlangen der führenden Geister, den großen Vorfahren — als solche betrachteten die Italiener schlechtweg die Römer — die Geheimnisse ihrer Kunst abzusehen und es ihnen gleichzuthun, nicht in mechanischer Nachahmung, sondern in Werken, die aus demselben Geist geschaffen. Er hat, darin den Großen der Hochrenaissance gleich, die neue Aufgabe für das gesamte Gebiet der Kunst umfaßt, weil er in seine Auffassung vom Wesen der Kunst bis in die Tiefe ging, wo Architektur, Plastik und Malerei überhaupt nicht mehr getrennte Dinge sondern nur verschiedene Erscheinungsformen eines und desselben Geistes sind. So ist er der Führer geworden nicht nur auf dem einen Gebiet der Baukunst; indem er das Geheimnis der Perspektive wieder fand, hat er erst Masaccios Malerei ermöglicht, und mit seinem Relief für die Baptisteriumsthüren hat er für Donatello Kunst Bahn gebrochen.

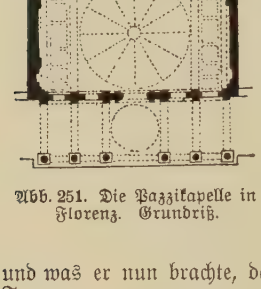


Abb. 251. Die Pazzikapelle in Florenz. Grundriß.

Ein Meisterstück rein konstruktiver Art, die Lösung der Aufgabe, wie der mächtige Tambour der Domkuppel zu Florenz (Abb. 248) nun auch zu überwölben sei, gab ihm das alles überwiegende Ansehen, daß man von ihm alles hinnahm, was er bringen mochte, und was er nun brachte, das waren eben die neuen, im Geist der antiken Baukunst geschaffenen Formen.

Jetzt schafft er in S. Lorenzo den ersten großen dreischiffigen Säulenbau des neuen Stils mit flacher kassettierter Decke und Vierungskuppel (Abb. 249 250); in S. Spirito führt er die Säulenstellungen um Querhaus und Chor herum und bringt zum erstenmal auch das folgenreiche Motiv der halbrunden, in der Mauer ausgesparten Kapellennischen, die den Schub der Nebenschiffgewölbe aufnehmen und so eine Art nach innen gezogenen Strebepfeilersystems bilden. Diese Basiliken sind den romanischen Toskanas und der altchristlichen Ravennas sehr ähnlich.

Abb. 252. Die Pazzikapelle in Florenz. Querschnitt.

Wie hier die ersten monumentalen Langbauten des neuen Stils sein Werk sind, so führt er, freilich nur in kleineren Anlagen, auch das neue Ideal des Zentralbaus vor. In der Pazzikapelle (Abb. 251. 252) erhebt sich über einem Rechteck mit Tonnengewölbe in der Mitte eine Kuppel, angeschoben ist ein Chorraum mit flacher Kuppel, vorgelagert eine Säulenhalle mit graden Gebälk, in deren Mitte sich weit der Bogen der Kuppel öffnet, die auch hier das Tonnengewölbe unterbricht. Die sog. alte Sakristei von S. Lorenzo zeigt dasselbe Motiv wie die Kapelle Pazzi, nur daß der Hauptraum hier statt des Rechtecks ein Quadrat ist. Endlich hat Brunellesco in der Kirche degli Angeli die Aufgabe des Zentralbaus über polygonaler Grundlage gelöst. Der Innenraum bildet ein Achteck, umschlossen von quadratischen Kapellen mit halbkreisförmigen Nischen, das Äußere ein Sechzehneck, in dessen Mauern ebenfalls Nischen ausgespart sind, und zwar so, daß diese je den Pfeilern des Innern entsprechen.

Brunellesco hat den neuen Stil gewissermaßen geschaffen, in Florenz, damals der geistigen und künstlerischen Hauptstadt Italiens, durchgesetzt und ihn noch bei seinen Lebzeiten so weit entwickelt, daß für die monumentale wie für die intimeren Aufgaben der kirchlichen Baukunst Vorbilder von seiner Hand gegeben waren.

Der zweite große Baumeister der Frührenaissance, Leon Batt. Alberti (1405—1472), erobert dem neuen Stil Italien. Brunellesco ist seinem Wesen nach vornehmlich Praktiker, was ihn reizt, das ist das „Wie?". Bei seiner Domkuppel schneidet er seinen Arbeitern Modelle für besonders schwierige Werkstücke aus Rüben zurecht, er richtet ihnen hoch droben in dem Bau Kantinen ein, damit sie nicht wegliefen. Als Donatello ihm bei einem Crucifixus ga

zu weit im Realismus geht, führt er einfach selber auch einen aus, um seinem Freund zu zeigen, daß sich das Motiv realistisch und doch vornehm behandeln lasse. Alberti ist vorwiegend Theoretiker. Ihn interessiert das „Warum?". Er ist von Hause aus und bleibt auch als Architekt der Gelehrte, der Poet. Seine Bauten sind nur die Beispiele zu seinen Theorien; er selbst entwirft nur, die Ausführung läßt er als etwas, was unter seiner Würde ist, durch einen Techniker besorgen. Die Antike sieht er mit dem Auge des Archäologen und ein wenig auch mit dem des Romantikers; er grübelt über das Wesen des neuen Stils, der ihm der wieder zu erweckende antike ist. Aber bei all dem ist er feinsinniger Ästhetiker genug, um zu fühlen, daß das Letzte hier sich nicht mit Worten aussprechen, sondern nur empfinden läßt: auf was es ankommt, das ist, daß die Verhältnisse des Bauwerks zusammenstimmen, wer ihm hier etwas ändert, der verdirbt, wie er sagt, „die ganze Musica". Als Litterat hat er Fühlung mit den geistig führenden Kreisen nicht nur in Florenz, sondern in ganz Italien, und gewinnt sie für die neue Baukunst.

Bei dem Umbau einer Kirche S. Francesco in Rimini (Abb. 253) zum **Templum Malatestinum** greift er zum erstenmal für die Fassade zu dem Motiv des römischen Triumph-

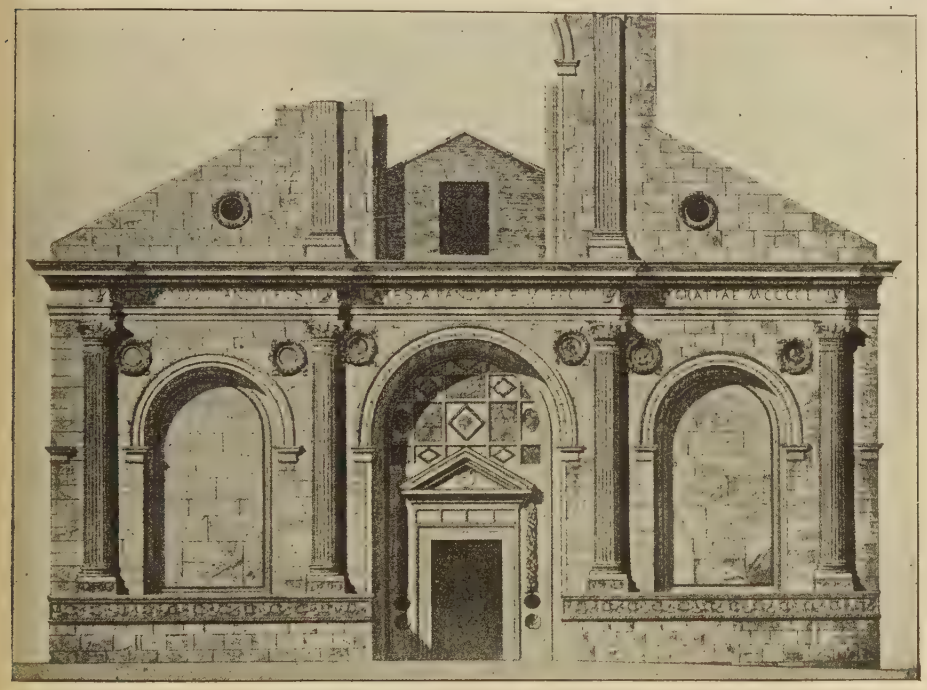


Abb. 253. San Francesco in Rimini. Fassade.

bogens; auch für das Problem der Gliederung der Langhauswände giebt er hier eine Lösung, indem er der Mauer eine Pfeilerreihe vorsetzt, die durch Bogen verbunden, nicht bloß den Seitenschub des Gewölbes aufnimmt, sondern auch die Wandfläche kräftig teilt und belebt. Die kolossale Kuppel blieb Projekt.

In anderer Weise als bei S. Francesco in Rimini löst er das Fassadenproblem in Florenz an der Kirche Sta. Maria Novella: hier fügt er an das Mittelstück des Obergeschosses die in Voluten auslaufenden Seitengewände an und verschleiert so den harten Anschluß der Seitenschiffe an das Hauptschiff. Die Marmorvertäfelung ist alttoskanische Technik.

War Brunellesco bei seinen Monumentalbauten S. Lorenzo und S. Spirito mit seinem Chorabschluß im Viereck noch einer Gewohnheit der Bettelordensgotik gefolgt, so giebt Alberti von dem Bau der Annunziata in Florenz, der den Feldherrn der Stadt, Lodovico Gonzaga, verherrlichen soll, das erste Beispiel eines monumentalen Chorabschlusses als Rundbau mit gemalter Halbkuppel. Durch diesen seinen Bauherrn wird er nach Mantua berufen, hier entstehen die beiden Kirchen S. Sebastiano und S. Andrea. S. Sebastiano ist ein Zentralbau mit Kreuzgewölb über quadratischem Unterbau und rechteckigen Wandnischen mit Vorhalle und Treppen; hier zum erstenmal ist der Grundriß das griechische Kreuz. S. Andrea, das Vorbild für die meisten Kirchenanlagen des Barocks, ist ein einschiffiger Langbau mit Vorhalle, Vierungskuppel und rundem Abschluß des viereckigen Chorbaus. Das Tonnengewölbe des mächtigen Schiffs hat

als Widerlager die quergestellten Tonnen der drei Hauptkapellen an jeder Seite, zwischen deren starken Pfeilerwänden kleine, quadratische, kuppelgewölbte Räume mit Außenfenstern angebracht sind.

Doch noch vor seiner Mantuaner Zeit war Alberti für den neuen Stil thätig gewesen, schon dort, wo derselbe seine höchste, seine klassische Ausbildung finden sollte, in Rom. Schon 1450 wurde das Unternehmen in Angriff genommen, mit dem die Namen der größten Baumeister Italiens für immer sich verknüpfen sollten — Bramante, Rafael, Michelangelo —: der Umbau der Hauptkirche der abendländischen Christenheit, der Neubau von St. Peter. Der Plan stammt von Alberti, den Nikolaus V. auch zur Durchführung nach Rom berief; und diesem Papst, dem ersten Humanisten und Mäcen großen Stils unter der Tiara, hat Alberti auch sein wichtiges Werk **De re aedificatoria** überreicht.

Brunellesco, Alberti, das sind die beiden großen Meister der Baukunst im 15. Jahrhundert, der eine hat den neuen Stil geschaffen, der andere ihn theoretisch begründet und ihm Italien erobert. Erst mit Bramante, dem Begründer der Hochrenaissance, tritt wieder ein Mann auf den Plan, der diesen beiden Großen gleicht.

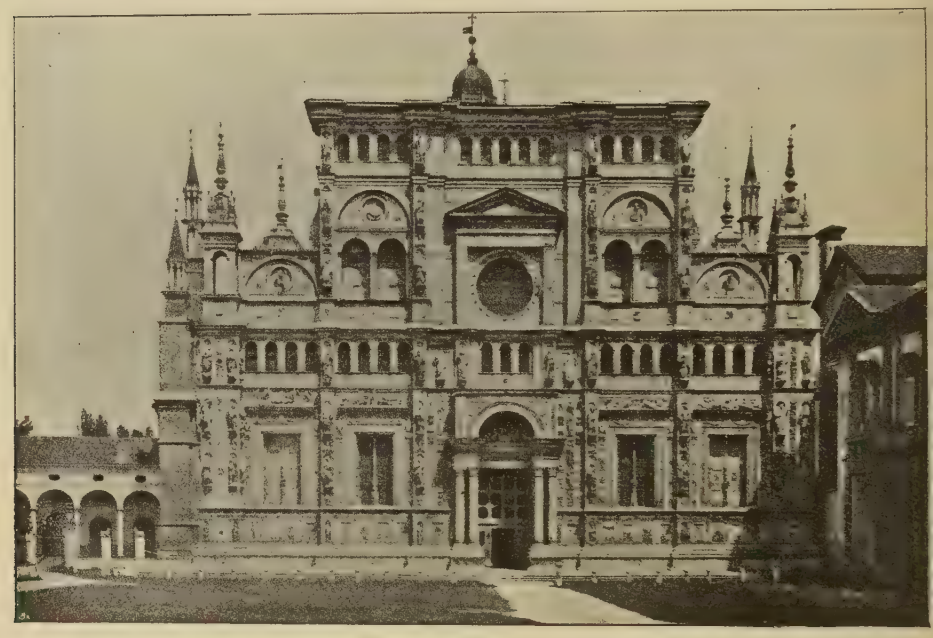


Abb. 254. Certosa-Kirche bei Pavia. Fassade.

Indessen neben und nach diesen beiden großen Meistern sind im 15. Jahrhundert noch eine ganze Schar Architekten thätig, welche den neuen Stil namentlich nach der dekorativen Seite hin weiterentwickelt und aus der Fülle seines Reichtums geschöpft haben. Wie in der Plastik dem Donatello die Gruppe der sog. Marmor- und Erzbildner, so folgen auch in der Baukunst den beiden Meistern des großen die des „feinen Stils".

Schon Michelozzo kann man hierher rechnen, den unmittelbaren Schüler Brunellescos, den Donatello so oft bei großen Arbeiten fürs Architektonische heranzog. Er ist schon deshalb von Bedeutung, weil er mit und noch vor Alberti die toskanische Renaissance nach Oberitalien trug. Gehörte Michelozzo noch der älteren Generation an, so sind unter den jüngern noch einige bedeutende Meister zu nennen, denen wir bei den Bildhauern wieder begegnen werden, so Bernardo Rossellino, die Brüder Giuliano und Benedetto da Majano. Simone Cronaca war mit seinem Oheim in jungen Jahren in Rom an den Bronze-Epitaphien der Päpste thätig, doch sein schönstes Bauwerk hat er bei Florenz geschaffen: San Francesco al monte, ein Werk, das Michelangelo anerkennend la bella villanella „die Dorfschöne" genannt hat. Nur noch in ihrer Frühzeit gehören hieher die Brüder Giuliano und Antonio da Sangallo (vergl. 2. Abschnitt). Von Bern. Rossellino ist der Dom zu Pienza, eine Hallenkirche in Renaissanceformen. Von Benedetto wahrscheinlich die reizende Vorhalle von S. Maria delle Grazie bei Arezzo. Von Giuliano da San Gallo die kleine kreuzförmige Kuppelkirche der Madonna delle Carceri zu Prato.

Den lombardischen Backsteinbau mit Terracotta-Dekoration hat in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Bramante zu Mailand mit dem feinsten Gefühl für edle Verhältnisse entwickelt (Sakristei von S. Satiro, Kuppelchorbau von S. Maria delle Grazie). In Marmor ist der Dom zu Como dekoriert, hauptsächlich durch Tommaso Rodari und Cristoforo Solari, zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Das Prächtigste aber, was die oberitalienische Frührenaissance aufzuweisen hat, ein Wunder der Welt, ist die Kirchenfassade der Certosa bei Pavia (Abb. 254). Sie ist noch nach dem Fassadenschema der lombardisch-romanischen Hallenkirchen komponiert; das Erdgeschoß ist plastisch geschmückt mit Marmorgebilden, das zweite mit flachen Einlagen von farbigem Stein; für das dritte war ein Glaswürfelmosaik vorgesehen.

Venedig, die halborientalische Stadt der Kaufleute, huldigt einem noch bunteren Geschmack an den Prunkfassaden seiner Kapellen wie S. Maria dei Miracoli von Pietro Lombardi (1480) und seiner Gildenhäuser wie der Scuola di S. Marco (1485).

Reizende Anlagen sind oft die Klosterhöfe der Frührenaissance.

II. Plastik.

Im Jahre 1401 schrieben die Florentiner einen berühmten Wettbewerb aus. Es handelte sich darum, eine neue Bronzethür für das Baptisterium zu vergeben. Vorgeschrieben war als Gegenstand: die Opferung Isaaks; im Format hatte sich der Künstler ganz an den Vorgang Andrea Pisanos (S. 398) zu halten. Für den engeren Wettbewerb kamen nur die Arbeiten zweier Künstler in Betracht, die des Filippo Brunellesco (1379—1446) und des Lorenzo Ghiberti (1378—1455). Nach scharfem Streit der Meinungen erhielt endlich Ghiberti den Auftrag.

Ein wahrer Sturm herrscht auf der Tafel Brunellescos, während es bei Ghiberti geradezu behaglich hergeht. Noch ehe wir für Isaak das Schlimmste fürchten, taucht schon der Engel über dem Haupt des Jünglings auf; sein Ruf genügt, er braucht gar nicht wie bei Brunelleschi dem Alten in den Arm zu fallen. Der wundervolle Körper des knieenden Isaak, das edle Haupt lassen uns an den antiken Torso eines jugendlichen Götterbildes denken. Wir haben hier noch einmal den Stil des italienischen Trecento, meisterhaft gehandhabt von einer genialen Künstlerpersönlichkeit. Indem hier Florenz dem Ghiberti gegen Brunellesco den Preis zuerkannte, feierte in der Plastik der Geist des scheidenden Jahrhunderts noch einmal einen letzten Sieg über den des kommenden.

Auf den Reliefs der Thüre, die ihm 1403 übertragen wurde, giebt Ghiberti außer den vier großen Kirchenlehrern und den vier Evangelisten Scenen aus dem Neuen Testament. Er faßt seine Aufgabe ganz im malerischen Sinn und bewährt sich als lebhaften und geschickten Erzähler. Mit erstaunlichem Geschick weiß der Künstler uns auf dem kleinen, beschränkten Raum belebte Volksscenen vorzuführen. Eben im Sinn des Malerischen verzichtet Ghiberti auch nicht darauf, den Raum zu kennzeichnen, in dem die Handlung vor sich geht: unter hohem Baum am Jordanufer steht der Täufer; die rollenden Wellen heben das Schifflein mit den geängstigten Jüngern und haben den Petrus schon fast hinabgezogen, wie Jesus, auf dem See wandelnd, ihm die rettende Hand reicht. Dabei steht dem Künstler, um uns den Sinn der Handlung nahezubringen, neben der Gruppierung eigentlich nur ein Mittel zur Verfügung: die Bewegung, die Geste. Denn bei der Kleinheit des Maßstabs muß er auf das Spiel der Mienen beinahe ganz verzichten. Und hier weiß er mit erstaunlicher Sicherheit die bezeichnende Bewegung zu finden und klar herauszustellen.

Dieses Werk fand solchen Beifall, daß die Florentiner noch eine zweite Bronzethür bei Ghiberti bestellten: es ist die, die Michelangelo für würdig der Pforte des Paradieses erklärte. Sie sollte in 10 Tafeln Scenen aus dem Alten Testament bringen; mit der Überzahl der Reliefs wurde auch das bizarre gotische Format preisgegeben. Damit erhielt der Künstler für seine Darstellung größere Felder. Aber dabei fiel auch, was weise Vorschrift der Auftraggeber oder kluger Verzicht des Künstlers gewesen war: das Prinzip, daß jedes Relief nur einen Vorgang schilderte. Damit wurde Ghiberti von selbst noch weiter in der Richtung des Malerischen getrieben; jetzt kann der Grund gar nicht mehr neutraler Hintergrund sein: der Raum muß so gestaltet werden, daß er die einzelnen Scenen ungezwungen auseinanderhält. Das Problem wird gelöst, indem er in einer als Einheit gedachten Landschaft oder Architektur die einzelnen Vorgänge in die durch den Aufbau naturgemäß gegebenen Abschnitte einordnet. Damit ist Ghiberti gezwungen, in der Richtung aufs Malerische weiter d. h. auf die Landschaft und die Architektur immer mehr einzugehen.

Und nun die Menschen selbst! Wie Adam, zu bewußtem Leben erwachend, vor Gott Vater liegt, halb wie im Traum, halb treuherzig und hilflos ihm den Arm entgegenstreckt, wie Eva sich noch einmal vor der Pforte mit einem letzten Blick zurückwendet, da fühlen wir uns zurück-

versetzt in jene Tage der Kindheit des Menschengeschlechts, da das Paradies ihr Vaterhaus war (Abb. 255). In der Kunst, durch eine Geste, durch die charakteristische Haltung ungezwungen uns alles erraten zu lassen, was in seinen Personen vorgeht, leistet Ghiberti hier vielleicht das Höchste. So scharf er in den Hauptpersonen das Motiv herausarbeitet, so ungezwungen weiß er die Nebenpersonen zu stellen und für die Zwecke seiner Erzählung zu verwenden. Und all diese Gestalten sind mit einem Schönheitsgefühl gegeben, das alles steife Wesen der Gotik abgestreift und an den vollendeten Typen der Antike sich gebildet hat.

Nach seinem eigenen Geständnis fühlte sich Ghiberti von Jugend auf zur Malerei hingezogen. Als Malergesell hatte er sich auch draußen herumgetrieben, als im Jahre 1400 die Pest den Aufenthalt in Florenz unheimlich machte; schon hatte er sich im Palast der Malatesta zu Rimini in Fresken versucht, als ihn der Brief traf, der ihn nach Florenz rief zum Wettstreit um die Bronzethüren, der sein Schicksal entschied. Und als der Erfolg mit der ersten ihm dann Freiheit gab, die zweite nach seinem Sinn zu schaffen, da zeigte sich, was er im Grund seines Wesens war: ein großer Maler und Poet. — Mag er in seinen Perspektivekenntnissen von Brunellesco abhängen, mag er die einfach großen Linien seiner Landschaft vielleicht dem Masaccio abgesehen haben: in der Kunst des Erzählens, in der Einfachheit und Hoheit ihrer Gestalten gleichen sich die beiden, und vielleicht hat hier der junge Masaccio von Ghiberti gelernt, als er den novellistischen Stil seiner früheren Zeit zum großen epischen Stil vereinfachte und erhöhte. Als Dichter seiner Gestalten aber ist Ghiberti in seiner Art unübertroffen: aus seinen Paradiesesscenen, seinen Patriarchengeschichten weht uns der ganze Duft des Schöpfungsmorgens und des goldenen Zeitalters der Menschheit entgegen, da Gott im Garten Eden wandelte und seine Engel im Zelt der Patriarchen einkehrten. — Vom Standpunkt der plastischen Kunst an sich freilich hat Ghiberti von jeher scharfe Tadler gefunden, und nicht bloß von denen, für die der antike Reliefstil ein für allemal die letzte und allein gültige Norm ist. In der That, sieht man die großen Statuen, die in den Pausen seiner Arbeit entstanden sind, den Täufer, Matthäus, Stephanus, so erkennt man die Grenzen seiner Kunst. Bei Stephanus freilich führt die ganze jugendliche Liebenswürdigkeit, die Herzenseinfalt, die dieses Bild eines jungen Priesters verkörpert, über die Mängel in der Durchführung im einzelnen hinweg. Aber schon bei Matthäus und noch mehr beim Täufer macht sich ein gewisses posierendes pretiöses Wesen unangenehm geltend. Dieser Täufer mit dem feinen gelockten Bart, mit der Bandschleife auf der Brust, der den Mantel kokett zu heben scheint, damit man gewiß das härene Gewand darunter nicht übersieht, wirkt so unwahr wie nur je eine manierierte gotische Prophetengestalt.

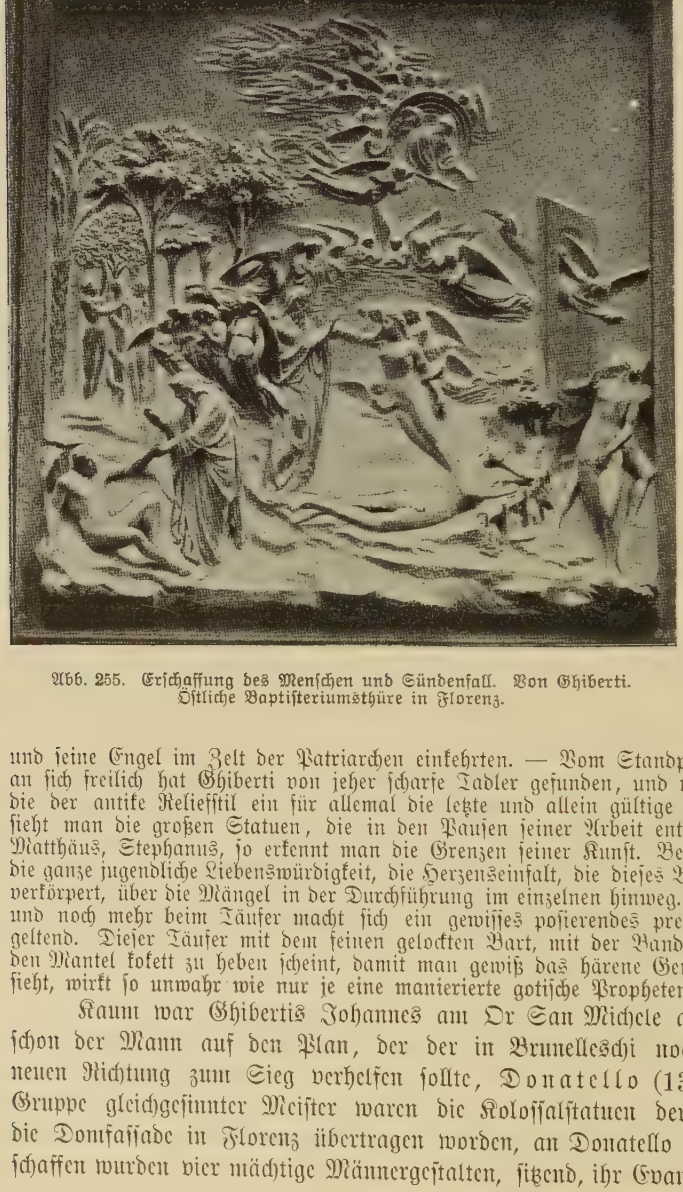


Abb. 255. Erschaffung des Menschen und Sündenfall. Von Ghiberti. Östliche Baptisteriumsthüre in Florenz.

Kaum war Ghibertis Johannes am Or San Michele aufgestellt, da trat auch schon der Mann auf den Plan, der der in Brunelleschi noch einmal unterlegenen neuen Richtung zum Sieg verhelfen sollte, Donatello (1386—1466). An eine Gruppe gleichgesinnter Meister waren die Kolossalstatuen der vier Evangelisten für die Domfassade in Florenz übertragen worden, an Donatello der Johannes. Geschaffen wurden vier mächtige Männergestalten, sitzend, ihr Evangelienbuch in der Hand.

In diesen Werken etwa die schriftstellerische Eigenart der Evangelisten charakterisieren zu wollen, lag außerhalb des Gesichtskreises der Zeit. Es galt einfach vier „Heilige“ zu schildern, also gewaltige Gestalten, denen man die Macht und Herrlichkeit ansieht; dabei galt es etwa noch anzudeuten, daß es sich hier um schriftkundige, also im Sinn der Zeit geistig hochstehende Persönlichkeiten handelt, wie etwa die Propheten. Die weitere Charakterisierung besorgt das Buch, das sie halten. Als würdigstes Vorbild mochten den Künstlern hier antike Rhetorenbilder vorschweben, nicht bloß in Bezug auf die äußere Gewandung, sondern auch die ganze geistige Haltung. Was man wollte, war im Sinn des neuen Geistes Wahrheit, aber auch Schönheit. Was die andern schufen, sind prächtige Typen. Donatellos Johannes ist eine ganz ausgeprägte Persönlichkeit, erfaßt und gegeben in einem bestimmten Moment. Dieser Johannes lebt. Er hat wohl dem Michelangelo vorgeschwebt, als er seinen Mose schuf, der im Begriff ist, aufzuspringen.

Abb. 256. St. Georg. Von Donatello. (Or San Michele.)

Ungefähr in derselben Zeit sind dann die Statuen für Or San Michele geschaffen: auch hier galt es Gestalten, in denen Schönheit mit Kraft sich paart, zu geben. Auch hier kam es ihm nicht darauf an, den Petrus oder Markus als solchen zu charakterisieren. Bei St. Georg (Abb. 256) aber stellte es sich heraus, daß der Gegenstand in ganz wunderbarer Weise mit dem übereinstimmte, nach was der Künstler rang. So entstand dann ein Wunderwerk: straff und hoch steht er da, den Blick gradaus gerichtet, als warte er des Gegners. Aller Zauber der Jugend ist ausgegossen über dieses unbehelmte Haupt. Als habe er selbst an diesem Meisterwerk Kraft und Mut sich wachsen fühlen, so trieb es den Meister weiter auf der beschrittenen Bahn. Für das Campanile des Doms sollte er nunmehr eine Reihe von Prophetenfiguren arbeiten: Habakuk, Jeremias, David. Hatte es ihm im Anfang genügt, den antiken Rhetorentypus durch individuelle Züge zu beleben, hatte ihn dann der eigene jugendliche Thatenmut im St. Georg ein Abbild schaffen lassen, so suchte er nunmehr die Quelle der Inspiration ausschließlich da, wo er bis jetzt das Geheimnis der Belebung für seine Gestalten erlauscht: bei der ihn umgebenden Natur. Nur die Gewandung noch entlehnt er der Antike, die Züge für seine Propheten entnimmt er den Charakterköpfen der Florentiner Gesellschaft. So entsteht der Habakuk mit den feinen ironischen Zügen, so der Jeremias mit der skeptisch herabhängenden Unterlippe, so endlich der angebliche David, der berühmte Zuccone (Kürbiskopf, Kahlkopf). Habakuk galt lange als Porträt des feinen Spötters Poggio; im Jeremias aber und im Zuccone entdeckten die Florentiner jubelnd die wohlgetroffenen Züge stadtbekannter Mediceerfeinde. Nachdem Donatello so als Schöpfer von Freistatuen es zu einer in Italien bis dahin unerhörten Meisterschaft gebracht, führte ihn die Thätigkeit der nächsten Jahre auf ein anderes Arbeitsgebiet, die Reliefplastik. Stürmisch geht es zu auf dem Herodes-Gastmahl, das er für Quercias Taufbrunnen in Siena schuf. Geradezu in die Ecke gedrängt erscheint der schwache Fürst, der ängstlich mit den Händen abwehrt, wie der Henker knieend ihm die Schüssel entgegenstreckt. Doch der Meister stärkster Bewegung weiß sich auch diskret zu mäßigen, wo es der Gegenstand fordert, wie in der Scene der Verkündigung. Und jetzt, wo er zum erstenmal in der Wiedergabe frauenhafter Anmut sich versucht, scheint es ihn plötzlich zu locken, diesen Zauber wiederzugeben in einer Technik, die von selbst dem Zarten entgegenkommt: im Flachrelief. So entstehen seine ersten Madonnenreliefs in Marmor, die so zart erscheinen, als wären sie fast nur Zeichnungen, mit feinem Griffel in den Marmor geritzt. An antike Kameen erinnert die Berliner Madonna mit ihrem feinen griechischen Profil und dem zarten Schleier, der so duftig das Hinterhaupt und die Schultern umschlingt. Derselben Zeit mag dann auch jenes bekannte Marmor-Relief der hl. Cäcilie entstammen, das die jugendliche Heilige ebenfalls in Profil giebt, das anmutige Haupt mit dem hellenischen Diadem sinnend geneigt. Hier in diesen ersten

Versuchen mit ganz flachem Marmorrelief hat Donatello der Antike eine ihrer feinsten Künste abgelauscht.

Der Kunst des Meisters hat sein Aufenthalt in Rom 1432—33 für immer seine Spuren eingeprägt. In der Grablegung des Tabernakels von St. Peter finden wir zuerst den eigentümlichen, von antiken Sarkophagscenen inspirierten Stil, den er seither anwandte, wo es galt, die Geschichte Christi zu schildern. Auf der Außenkanzel des Doms in Prato finden wir den Sarkophagreliefstil auch schon früher angewandt. An der Kanzelrundung tummelt sich ein Reigen von Kindern, die alle in überschäumender Lust lachen, den Boden stampfen, jauchzend die Zimbeln schlagen und mit vollen Backen in die Trompeten stoßen. An einer der Sängertribünen im Dom zu Florenz hat Donatello das Motiv wiederholt. Man bewundert gleicherweise die virtuose Kunst, die dieses Werk wieder mit feinster optischer Berechnung für seinen erhöhten Platz geschaffen hat, wie den unbefangenen, liebevollen Sinn, mit dem der große Meister, der selbst nicht Weib noch Kind sein nannte, ausgelassene Kinderlust in all ihrer stürmischen, schalkhaftigen, täppischen Liebenswürdigkeit wiedergegeben hat. Den Ruhm des Künstlers am meisten gegründet hat sein David als Goliathbesieger, den er für Cosimo ausführte. Reizvoll wirkt die Mischung von leichter Abspannung und thatbereiter Elastizität in den jugendlichen Gliedern. Die Berliner Johannesbüste, aus bemaltem Thon, giebt den Täuferknaben mit jugendlich weichen und frischen Zügen, leicht geöffnetem Mund und wie geistesabwesend ins Leere starrend, es ist der angehende Visionär. Die Madonnenreliefs aus Thon zeigen einen von den früheren Marmorreliefs abweichenden Typus. Mit dem andersgearteten derben Material kommt ein frischerer, lebendigerer Zug in die Gruppe. Das Relief wird plastischer, die Scenen bewegter. Diese Arbeiten in Thon und Stuck gehen wohl neben den großen Bronzewerken her. Eines der merkwürdigsten dieser letzteren ist die berühmte Gruppe der Judith.

Im Jahre 1444 siedelt Donatello nach Padua über. In den 10 Jahren seines dortigen Aufenthalts entsteht das gewaltige Reiterstandbild des Gattamelata und der Bronzeschmuck für den Altar des hl. Antonius, wo in vier Reliefs die Wunderthaten des Heiligen geschildert sind. Einen eigentümlichen Gegensatz zu dem rauschenden Leben, das in diesen Reliefs den Altar des Heiligen umbrandet, bildet der Streifen, der auf der Vorderseite des Altars in der Mitte den Leichnam Christi zeigt, von zwei Engeln beweint. Oben auf der Altarplatte umstehen vier Heilige teils im Mönchsgewand, teils in Ornaten von schwerer düsterer Pracht den sphinxgeschmückten Thron der Madonna. Und wie eine Sphinx wirkt diese selbst. Das ist nicht die Mutter, die ihr Kind herzt, das ist ganz die in düsterer Pracht thronende Theotokos, die das Göttliche, das sie geboren, vor sich hält, damit der Beschauer andächtig vor dem fleischgewordenen Mysterium ins Knie sinke. Das Ganze war überragt durch einen großen Crucifixus. In Florenz hatte Donatello früher einen solchen geschaffen, von dem Brunellesco gesagt, es sei ein gekreuzigter Bauer. Anders in Padua, wo die Todesruhe des entschlafenen Gottessohnes so still und vornehm geschildert ist.

Als Siebziger kehrte Donatello von Padua nach Florenz zurück. Aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens stammen eine Reihe merkwürdiger Asketengestalten und die Kanzelreliefs von S. Lorenzo. Die Holzstatue des Hieronymus in Faenza zeigt eine fast ganz nackte, schöne Greisengestalt mit langwallendem Bart. Schärfer herausgearbeitet ist das Motiv der Askese in der Bronzestatue des Johannes in Siena. Geradezu furchtbar verkörpert ist es in der Gestalt der hl. Magdalena im Florentiner Baptisterium. Über einen Körper, der kaum mehr ist als ein mit Haut überzogenes Skelett, ein Gewirr von Zotten eines Felles und langen Haarsträhnen, auf langem dünnem Hals ein Gesicht, über das alle Verheerungen des Alters, der Verwilderung, der Askese gegangen sind. In dieser Figur hat der greise Meister an brutalem Realismus seine kühnsten Jugendwerke weit übertroffen. Und etwas von diesem Geschmack fürs Schreckliche, von dem Mut, allen Konsequenzen des moralischen Heldentums bis dahin, wo sie furchtbar werden, unerschrocken nachzugehen, vielleicht auch das Streben, dem Alter keine Konzessionen zu machen, im Gegenteil alles, was die Jugend und das Mannesalter geschaffen, noch einmal zu überbieten, dies alles scheint an dem letzten Werk des Künstlers mitgeschaffen zu haben, das er nicht mehr selbst vollenden sollte: jenen Kanzelreliefs von S. Lorenzo.

Die Kriegsknechte und andere Männer sind fast nackt, Vorläufer von Michelangelos Muskelmenschen; die begleitenden Weiber breiten schreiend mit verzerrten Zügen die Arme aus, raufen sich die Haare, kauern am Boden und brechen zusammen. Bei der Kreuzigung setzt sich der Aufruhr, der in den Gruppen unter dem Kreuz tobt, in den Lüften fort: Engel mit schmerzverzerrten Gesichtern fangen jammernd in Kelchen das heilige Blut auf, kleine geflügelte Teufelchen stürzen sich mit geschwungenen Keulen auf den Schächer zur Linken, sie können es nicht erwarten, bis sie die entweichende Seele martern dürfen. Bei der Auferstehung liegt bleierner Schlummer auf den Kriegern, die den Sarkophag umlagern. Der Christus, der da aus dem Grabe steigt, noch halb verhüllt von dem nachschleppenden Bahrtuch, gleicht mehr einem Gespenst als dem auferstehenden Gottessohn. Doch genug! Donatello selbst hat diese Gruppen nur noch entworfen, die Ausführung haben Schüler und Gehilfen besorgt. Während diese Scenen voll mächtigster Bewegung der Vollendung entgegengingen, fand dieser gewaltige Geist, der so viel Herbes, so viel Anmutiges geschaffen und in seinem letzten Werk noch eine Kraft gezeigt, über die das Alter keine Gewalt zu haben schien, die ewige Ruhe.

Neben Donatello erscheint die Art des dritten großen Florentiners Luca della Robbia (1399—1482) bescheiden, sinnig, anmutsvoll.

Sie tritt schon fertig zu Tage an seinem ersten datierbaren Werk: der Sängertribüne im Dom. Donatello giebt hier einen bacchantisch erregten Kinderreigen, Luca eine reich zusammengesetzte Musikkapelle von halbwüchsigen Knaben und Mädchen, die sich je nach den Instrumenten in einer Reihe von Gruppen gliedert. Der zarten Modellierung mit ihren weichen Übergängen paßt sich der Marmor mit seinem sanften Flimmern aufs beste an. Indessen nicht an die monumentalen Werke in Marmor und Bronze, in denen er die Wege Donatellos gewandelt ist, denkt man vorzugsweise beim Namen Luca della Robbias, sondern an seine Arbeiten in Thon, dessen Glasur sein Geheimnis war, in dessen Bemalung er einen so eigenartig feinen Geschmack gezeigt hat. Einfach und anspruchslos, wie das Material dieser Bildwerke, ist meist auch ihr Gegenstand. Eine größere Anzahl von Figuren fordert die Auferstehung, die Himmelfahrt, am Dom; von milder Schönheit und ruhigem Ernst ist dieser Christus, der auf einer Wolke emporschwebt, die Kreuzesfahne in der Linken, die Rechte segnend erhoben. Sonst schaut etwa auf einem Kirchenportal die Madonna mit dem Christkind dem sich Nahenden freundlich entgegen, das Kind hebt segnend das rechte Händchen, in der Linken hält es ein Spruchband mit den Worten: **Ego sum lux mundi.** Ein andermal kniet die Mutter anbetend vor dem Kind, das am Boden liegt; auf lichten Wolkenstreifen senken sich singende Engel herab mit einem Pergamentstreifen in ihren Händen, worauf in Schrift und Noten steht: **Gloria in excelsis Deo.** Maria ist jetzt nicht die Himmelskönigin, nicht die **mater dolorosa**, sondern ganz nur die glückliche junge Mutter. Oder — die Stimmung variiert — hält sie das Kind auf dem Schoß, neckt es und sucht es zum Lächeln zu bringen. Da treten dann auch die beiden Engelein an ihren Stuhl heran und schauen vergnügt und beglückt auf das harmlose Spiel. Oder: Maria sitzt auf einer Bank im Garten und das Christkind greift mit den Händchen nach den Blumen, bald sind es Rosen, bald sind es Lilien. Zu den einfachen Akkorden der Stimmung, die in diesen Bildwerken angeschlagen werden, paßt aufs beste die schlichte, aber kräftig-klare Modellierung, die zarte, anspruchslose Tönung der Farben: weiß heben sich die Gestalten von mattblauem Grund, da und dort ein Hauch von Vergoldung, das Ganze umrahmt von Blättergewinden mit einfachen Blumen und Früchten, wie sie Feld und Garten bieten. So zeigt sich in Luca della Robbias Werken die Florentiner Frührenaissance von ihrer liebenswürdigsten Seite. Hier lebt und webt eine zarte Stimmung, ein feines Schönheitsgefühl, frei von allem störenden Experimentieren. — In der Familie della Robbias lebte seine Kunst weiter; zuerst in den Händen seines Neffen Andrea (Abb. 257), dann in denen seines Großneffen Giovanni und seiner Brüder hat sie noch eine Fülle von entzückenden Thonarbeiten für Kirche und Haus geschaffen.

Abb. 257. Die Heimsuchung. Thongruppe von Andrea della Robbia. (Pistoja.)

Donatellos Kunst pflanzt sich in Florenz fort durch eine Reihe von Meistern, die man sich gewöhnt hat in zwei Gruppen zu teilen: die Marmorbildhauer und die Bronzebildner.

Der älteste der ersteren Gruppe, Bernardo Rossellino (1409—64), gehört hierher weniger durch das, was er als Plastiker im strengen Sinn geschaffen; seine Bedeutung beruht mehr auf seiner Thätigkeit als Baumeister. Aber er hat in seinem Grabmal des Leonardo Bruni zu Florenz den klassischen Typus des Nischengrabs gegeben.

Ist Bernardo in seinen Reliefs meist noch etwas schwer, so ist sein jüngerer Zeitgenosse Desiderio da Settignano (1428—1464) mit seiner jugendlichen Lebhaftigkeit, seiner nervösen Feinheit ein echter Schüler Donatellos. Es ist erstaunlich, wie frisch und geistreich er den Ausdruck kindlicher Freude, z. B. an einem Fries von Engelsköpfchen an der Capella Pazzi, zu variieren weiß. Auch dem Motiv der Madonna mit dem Kind wußte Desiderio neue Seiten abzugewinnen. Donatellos Madonnen haben stets etwas Herbes, sie haben etwas über unser Wesen Erhabenes, sie leben unter der Ahnung des Leidens, das ihnen und dem Kind bevorsteht. Desiderios Madonnen dagegen haben etwas Jugendlicheres, Heiteres, ihre Zärtlichkeit ist eine ungetrübt freudige, sie sind ganz nur die junge Mutter, die in der Freude an ihrem Liebling aufgeht. Und das Kind selbst ist älter geworden, es giebt sich der Liebkosung der Mutter nicht bloß hin, sondern erwidert sie.

Desiderio ist jung gestorben. Das Erbe seiner Kunst trat Antonio Rossellino an, (1427—1478). In dekorativen Aufgaben, in der Behandlung des Marmors schritt er auf den Bahnen seines älteren Bruders und Desiderios weiter. Sein bedeutendstes Werk ist das Grabmal des Kardinals von Portugal in Rom; aller Ernst und Schrecken des Todes ist abgestreift, er erscheint nur als eine traumhafte Fahrt hinüber ins Land der Seligen. Bezeichnend für den Geschmack der Zeit wie die Art des Künstlers ist, was Antonio in der Freiplastik geschaffen: die Statue des heiligen Sebastian. Der Heilige ist bis auf ein Lendentuch nackt, mit weichen Formen, in seliger Verzückung den Blick gen Himmel gewendet; ein sprechender Gegensatz zu den trotzigen Gestalten Donatellos, dem St. Georg oder David.

Mit Desiderio und Antonio eng zusammen gehört Benedetto da Majano (1442—1497). Ein bedeutender Baumeister, einer der feinsten Dekorateure des Jahrhunderts, ist er als Bildhauer vielleicht am bekanntesten wegen seiner Charakterköpfe. In seinen dekorativen Arbeiten: Kanzeln, Altären, Grabmälern, sucht er im Streben nach Bewegung seine Vorgänger womöglich noch zu überbieten. In einer Reihe von malerischen Reliefs erzählt er das Leben des St. Franziskus. Seine Madonnenreliefs sind einfacher und ernster als die seiner Vorgänger.

Etwas älter als Benedetto ist ein Meister, der vielleicht am meisten zur Ausbreitung der Kunst der Florentiner Marmorarii gethan hat, Mino da Fiesole (1431—1484). An Zahl seiner Werke übertrifft er wohl das Dreigestirn; ihre Kunst freilich hat er kaum um einen Zug bereichert oder weitergeführt. Desiderio hatte ihn gewissermaßen entdeckt und aus einem Steinmetzen zum Künstler gemacht; etwas Handwerkermäßiges haftet seiner ganzen Kunst zeitlebens an. Er wies keinen Auftrag zurück, ließ Mitarbeiter ankommen und war ein äußerst fruchtbarer und rascher Arbeiter.

Noch ein anderer Künstler muß genannt werden als letzter Ausläufer der Florentiner Marmorbildner: Matteo Civitale (1435—1501) in Lucca. In ihm verkörpert sich die Richtung, die auch Benedetto in seiner letzten Zeit einschlug, ein Zug ins Schwärmerische und Sentimentale. Berühmt ist sein Relief mit der allegorischen Figur des Glaubens, einer feinen, andächtigen Mädchengestalt. Seine Christusbüste, seine Leuchterengel sind sehr edel.

Neben der Thätigkeit der Marmorbildhauer her geht die der beiden Erzbildner Antonio Pollajuolo (1429—1496) und Andrea Verrocchio. Beide sind von Haus aus Goldschmiede. Sie arbeiteten damit auf einem Gebiet, auf dem der große Donatello auch in den Jahren seiner Meisterschaft selbst noch thätig gewesen war. Am Ende seines Lebens wurde Antonio nach Rom gezogen und mit der Aufgabe betraut, die Grabmäler für die Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. zu schaffen.

Als Antonio diese Papstmonumente schuf, war sein berühmterer Genosse Andrea Verrocchio (1435—1488) bereits gestorben. Dieser war wohl nach Donatello die bedeutendste Persönlichkeit des Jahrhunderts im Gebiet der Plastik. Und da ist es bezeichnend, daß die meisten seiner Werke von vornherein als Gegenstücke zu Arbeiten Donatellos geschaffen sind. Sein David ist eine interessante Variante zu dem jungen träumenden Sieger Donatellos. Verrocchio war fähig, das, was die andern Jüngern vergebens erstrebten, lebendig und natürlich darzustellen, den Ausdruck des Schmerzes und der Klage, z. B. in einem Relief der Grablegung. Der schrille Klagelaut, der durch diese Scene bei Donatello geht, ist bei Verrochio gemildert in stumme Trauer, wehmütige Abschiedsstimmung. Verrochio hat aber auch gezeigt, daß er ganz aus Eigenem zu schaffen vermochte, in der berühmten Gruppe an Or San Michele: Christus und Thomas. Einfach und groß ist die Geste, mit der der Auferstandene die Rechte hebt: „Schau her!" — und nun zieht die Linke das Gewand weg; die Seitenwunde liegt bloß. Bei jenem übermenschliche Hoheit und zugleich väterliche Milde — hier jugendlich liebenswürdige Ehrlichkeit, kindliches Zutrauen und Gehorsam. Seine Grabdenkmäler, für Francesco Tornabuoni, Kardinal Forteguerra, geben eigenartige und geistvolle Lösungen.

Was an Plastik im 15. Jahrhundert in Italien sonst geschaffen wurde, tritt weit hinter die Leistungen der Florentiner zurück, nirgends giebt es eine Schule,

die sich mit der Donatellos und seiner Landsleute messen könnte. Und doch hat es einen hochbedeutenden Meister außerhalb Florenz gegeben: Quercia (1371—1438). Wenn auch sein Wirken keine ebenbürtige Fortsetzung fand und so auf die Entwicklung der Renaissanceplastik als solche nicht den Einfluß gewonnen hat, die der Bedeutung des Meisters entsprochen hätte, als Künstlerpersönlichkeit ist er der einzige Nichtflorentiner, der es wagen durfte, gelegentlich mit Donatello selbst in die Schranken zu treten.

Jacopo della Quercia, 1371 zu Siena geboren, gehört neben Ghiberti und Brunelleschi zu den Übergangsmeistern. In manchen Dingen klingt bei ihm bis zuletzt die Gotik nach, so vor allem in Äußerlichkeiten, von den Motiven der Dekoration bis zu der Gewandbehandlung; aber der Geist, der sich im Ausdruck der Gesichter, wie in der Haltung und leidenschaftlichen Bewegung der Körper ausprägt, ist ein neuer; und da er ferner einen merkwürdigen Sinn für mächtige große Formen, für physische Kraft und Fülle hat, so erhalten seine Gestalten etwas eigentümlich Urweltliches. So erinnert sein Stil des Vortrags, der die Menschen mehr mit dem Körper und seinen Gesten als mit dem Spiel der Mienen sprechen läßt, an Ghiberti. Aber während dessen milder Schönheitssinn wirkt wie eine Vorahnung Rafaels, so ist es bei Quercias mächtigen leidenschaftlichen Gestalten, als fühle man das Herannahen von Michelangelos Titanengeschlechtern. Wenn er an S. Petronio zu Bologna des Zacharias Heraustreten aus dem Tempel, oder die Schöpfung des ersten Menschenpaares und seine Vertreibung aus dem Paradies erzählt, so braucht er dort den Vergleich mit Donatello, hier den mit Masaccio nicht zu scheuen.

Ein urwüchsiges Talent ist Guido Mazzoni zu Modena. Seine Kunst ist ganz volkstümlich, naturalistisch, aber von frommer und pathetischer Empfindung getragen. Seine Werke sind bemalte Thongruppen der Krippe oder der Beweinung Christi, die in Nischen aufgestellt sind.

III. Malerei.

Auf welchem Gebiet wir die Anfänge der neuen Kunst des 15. Jahrhunderts in **Florenz** aufsuchen, immer treffen wir auf Brunellesco. Indem Brunellesco die längst verschollene Kunst der Perspektive wieder fand, ermöglichte er Masaccio den entscheidenden Fortschritt nicht bloß über Giotto, sondern auch über die andern „ersten Realisten" hinaus, wie man sie schon genannt hat: Vittore Pisano und Gentile da Fabriano.

Die große That Giottos war gewesen, daß er den erstarrten Typen, wie sie die byzantinische, wie sie die mittelalterliche Konvention gebrauchte, eine wirkliche Seele gab. Die Gestalten blieben dieselben, aber das Leben, das aus ihnen redet, ist wirkliches Leben, nicht mehr starre Konvention. Der Eindruck auf die Zeitgenossen, daß die heiligen Gestalten auf einmal statt der Kirchensprache die Sprache wirklicher Menschen reden, ihre eigene Sprache, war so groß, so überwältigend, daß man es zunächst nicht als störend empfand, wenn diese Gestalten in ihrem Äußeren noch immer mehr Schemen glichen als Menschen von Fleisch und Blut. Was fesselte, was ergriff, war ihr stummberedter Dialog, den jeder verstand, weil er die eigene Seele sprechen hörte. Die byzantinischen Masken störten so wenig wie die primitiven Kulissen, die gewissermaßen in einer abgekürzten Bilderschrift das Milieu nur andeuteten. Wie es bei jeder primitiven Bühnenkunst zu gehen pflegt: wenn nur der Dialog die Zuschauer packt, so kommen sie in die Illusion; was Maske und Kulisse zu wünschen übrig läßt, das ergänzt bereitwillig eine frische und naive Phantasie. In dem Augenblick freilich, da neben dem Interesse an dem „Was" das andere, das nach dem „Wie", sich zu regen beginnt, werden auch an die Erscheinung der handelnden Personen, an die Bühne selbst andere erhöhte Anforderungen gestellt. Wollte die Malerei diesen Anforderungen entgegenkommen, so war ein naheliegender Schritt für eine von keinerlei archäologischen Skrupeln angekränkelte Kunst der, daß, wo es

der Stoff wie bei Heiligenlegenden erlaubte, die Gestalten statt in dem althergebrachten idealen, in dem Kostüm der Mitlebenden erschienen. Dieser Schritt wird um die Wende des Jahrhunderts in der That von den fortgeschritteneren Meistern gethan. Hatte man nun aber nicht bloß das Spiel der Mienen und Gebärden, sondern auch die Kostüme, die man in der Wirklichkeit zu sehen gewohnt war, so mußten auch die Ansprüche an das Milieu sofort sich steigern. Die Dinge, die man hier zu sehen gewohnt war, ließ man sich nicht länger mehr vorenthalten. Hier aber versagte die seitherige Malerei mit ihrem Teppich- oder Flächenstil vollkommen. Unfähig, Tiefe zu geben, mußte sie alles in der einen Ebene, die sie allein beherrschte, anhäufen. Überfüllung, Unklarheit, eine unerträgliche Beengung war die Folge. Hier konnte nur geholfen werden, wenn es der Malerei gelang, für die Illusion die Fläche zum Raum zu vertiefen. Darin, daß er dieses Problem mit voller Klarheit erkannt und vor allem mit Hilfe der von Brunellesco wiederentdeckten Linearperspektive systematisch gelöst, besteht das ungeheure Verdienst des Masaccio (1401—1428?), durch das er der Florentiner Malerei den sofortigen Vorrang über die gleichzeitigen Bestrebungen in Italien mit einem Schlag geschaffen und weiterhin den Vorrang über die nordische Kunst verbürgt hat.

Die Bühne, auf der Masaccios Gestalten sich bewegen, ist wie bei den Vlamen die wirkliche Welt: hier giebt es Gassen mit hochragenden Häuserreihen, weite Plätze, Innenräume, in denen wirkliche Menschen frei und bequem sich bewegen können, hohe Säle und hallende Korridore statt jener bunten Miniaturarchitekturen der Giottoschule, die nur andeuten sollen, daß als Schauplatz der Handlung ein Zimmer, eine Straße, ein Platz vor der Stadt zu denken ist. Und ebenso giebt Masaccio wieder wirkliche Landschaften mit weit in die Tiefe sich dehnenden Gründen, in denen nicht mehr pilzartige Gewächse die Bäume, Steinblöcke die Berge andeuten müssen. Der Vorteil, den dieser neue Raumstil vor dem alten Flächenstil voraus hat, liegt auf der Hand. Mußte sich dort alles, was geschah, gewissermaßen auf einer schmalen Bühnenkante vor teppichartiger Kulisse an- und ineinander drängen, so hat Masaccio nun für die verschiedenen Vorgänge je nach ihrer Wichtigkeit nicht bloß das Neben-, sondern auch das Hintereinander zur Verfügung. So schildert er beispielsweise in S. Clemente zu Rom im Vordergrund die Enthauptung der hl. Katharina, in der Tiefe die Bestattung der Heiligen durch ihre Freunde auf einem steil ansteigenden Berg, der sich hinter dem Thal erhebt. Indem er so den Vordergrund entlastet, gewinnt er auch hier durch Ausnützung der Raumtiefe Gelegenheit, den Vorgang reicher zugleich und klarer und dabei ungleich überzeugender vorzutragen, als das seither möglich gewesen. Die einzelnen Gestalten stehen nicht mehr bloß neben-, sondern auch hintereinander, ohne wie bisher in diesem letzteren Fall förmlich aufeinander zu kleben, sondern von Luft und Licht umspielt und mit genügendem Zwischenraum, um ihre Glieder frei und bequem gebrauchen zu können. Dabei scheut sich Masaccio durchaus nicht, auch solche Bewegungen zu schildern, bei denen der Körper in starker Verkürzung erscheint. Auch sonst sucht er seinen Gestalten auf jede Weise Körperlichkeit zu geben, nicht bloß, indem er die Schatten angiebt, die sie werfen, auch dadurch, daß er die Rundung der Glieder möglichst plastisch herausmodelliert. Auch in der Farbengebung strebt er eine natürliche Haltung an, ohne indessen mit dem Geschmack des älteren Stils an einer gewissen festlichen Buntheit zu brechen. So groß Masaccio in dem ist, was er Neues bringt, so groß ist er in dem feinen Maß, das er überall zu halten versteht. Bei aller Entdeckerfreude wird ihm das Technische doch nie Selbstzweck. Immer ist es ihm nur das Mittel, das, was er sagen will, in einem großen und freien Stil vorzutragen; er verschmäht es, auf Kosten seines Gegenstandes durch Kunststücke interessant erscheinen zu wollen. Dem Verlangen seiner Zeitgenossen nach dem Porträtmäßigen, dem Genreartigen, dem Anekdotischen macht er, wo es ihm die Würde des Gegenstandes zu verbieten scheint, keinerlei Konzessionen. Bezeichnend ist hier sein Verhalten zur Kostümfrage: bei den Heiligengeschichten in S. Clemente gewährt er der modischen Zeittracht einen Raum, den er ihr in der Brancaccikapelle, wo es die Legende des Apostelfürsten vorzutragen gilt, versagt. Schon beginnt die Lust der Zeitgenossen, sich selbst und ihre Bekannten als Nebenfiguren auf Darstellungen der heiligen Geschichten verewigt sehen zu wollen. Die Scene mit dem Zinsgroschen zeigt, wie streng Masaccio in der Zahl der Personen sich auf das beschränkt, was die Sache fordert. Diese Sachlichkeit, verbunden mit einer inneren Größe, ja Hoheit der Auffassung, geben seinem Stil eine Klassizität, die ihn am Ende des Jahrhunderts, nachdem der Naturalismus sich ausgelebt, geradezu zum Vorbild machte für die werdenden großen Meister der Hochrenaissance. Seine Darstellung des Sündenfalls (Abb. 258) ist für Raffael maßgebend geworden. Masaccio ist, nachdem er Florenz in seinen Brancaccifresken ein unver-

gleichliches Werk geschenkt, in der Fremde, in Rom, und in Armut gestorben, ohne das 30. Lebensjahr erreicht zu haben. Gerade jene Zurückhaltung, die ihn so groß macht, mag es gewesen sein, die ihn bei seinen Zeitgenossen nicht die volle Anerkennung finden ließ.

Masolino, dessen Schüler und Gehilfe in S. Clemente und in der Brancacci-Kapelle Masaccio nach der Überlieferung gewesen sein soll, kann nach Ausweis seiner späteren Fresken in Castiglione d'Olona diesem den Ruhm des Bahnbrechers nicht streitig machen. Er hat von der nordischen Kunst profitiert.

Abb. 258. Austreibung aus dem Paradies. Von Masaccios Brancaccifresken.

Als die unmittelbaren Erben und Fortsetzer seiner Kunst werden drei Meister genannt: Paolo Uccello, Castagno und Domenico Veneziano. Von ihnen scheint jeder ein Problem der neuen realistischen Kunstweise vor allen aufgenommen zu haben: Domenico Veneziano († 1461) die Farbe, Andrea del Castagno (1390—1457) die plastische Modellierung der Körper, Paolo Uccello (1397—1475) die Kunst der perspektivischen Zeichnung.

Für die religiöse Kunst sind sie alle drei kaum von Bedeutung. Domenico Veneziano ist berühmt durch den zarten Farbenschmelz seiner Mädchenbildnisse; Castagno, gleichgültig gegen die Farbe, sucht seinen Figuren die scharfe und wuchtige Modellierung von Statuen zu geben: sein bezeichnendstes Werk ist die Bramarbasgestalt des Pipo Spano. Malt er Heilige, so geschieht es mit der Vorliebe eines jungen Naturalismus für das charakteristisch Häßliche; hier wetteifert er mit dem Donatello, der den Zuccone geschaffen. Uccellos Leidenschaft geht nach anderer Richtung. Noch im Alter bringt er halbe Nächte damit zu, perspektivischen Problemen grübelnd, konstruierend bei der Lampe nachzugehen; die Aufforderung, an die Ruhe zu denken, beantwortet er mit dem Ausruf: Ach, was für eine wundervolle Sache ist es doch um die Perspektive! Seine Bilder dienen ihm nur dazu, die Probe zu machen auf seine Entdeckungen. Es giebt große Tafelbilder von ihm, auf denen er Reiterschlachten, Fresken, in denen er die Schöpfung und die Sündflut schildert; hier wie dort ist ihm der Gegenstand nur dazu da, Menschen und Tiere in allen denkbaren Verkürzungen vorzuführen; wie der geistige Gehalt seines Stoffes, so ist ihm neben dem einen, was ihn interessiert, auch Farbengebung und Modellierung gleichgültig.

Den stärksten Gegensatz zum Naturalismus dieser Techniker um der Technik willen bildet das Schaffen des Fra Angelico (eigentlich Fra Giovanni da Fiesole, daher auch Fiesole genannt, 1387—1455). Jenen bedeutet der Gegenstand an sich nichts, ist ihnen nur der Anlaß, ein Stück Wirklichkeit darzustellen; ihm bedeutet der Gegenstand alles, für ihn ist dieses ganze bunte Erdenleben nichts als ein Gleichnis, ein Symbol, die Kunst nur ein Ausdrucksmittel, um Überirdisches irdischen Augen nahezubringen. Sie stehen ganz auf dem Boden der neuen Zeit, in seiner Kunst klingt das religiöse Schauen des Trecento aus. Er ist für Florenz der Maler der Mystik.

Nicht als ob er sich gegen die neue Technik an sich ablehnend verhalten hätte, er eignet sie sich im Gegenteil mit den Jahren Stück für Stück an, soweit er sie braucht; aber nie bedeutet sie ihm etwas um ihrer selbst willen. In seinem Verhältnis zur belebten und unbelebten Natur erinnert er an den hl. Franz: mit derselben Innigkeit wie dieser in seinem Sonnen-

gesang umfaßt auch er alle Wesen als Brüder und Schwestern, bestimmt, jedes in seiner Weise Gott zu preisen. Weil er das Irdische in dieser Verklärung sieht, besteht für ihn überhaupt keine Grenze des Raumes oder der Zeit zwischen realer und idealer Wirklichkeit: er malt, wie der auferstandene Christus zwei Dominikaner begrüßt; wenn Maria das Christkind bei der Darstellung im Tempel dem Priester überreicht, so sind Petrus Martyr und Katharina von Siena ihre Begleiter; unter dem Kreuz trauern neben Maria und Johannes auch der hl. Benedikt und St. Laurentius, Kosmas und Damianus. So malt er auch auf seiner großen Krönung der Maria, auf seinen Weltgerichtsbildern den Himmel, als wäre er selbst dorthin entrückt gewesen und wäre selbst auf diesen blumigen Wiesen Hand in Hand mit Seligen und Engeln im Reigen zur Pforte der krystallenen Stadt emporgewallt. Wenn einmal, so gilt von *seiner* Kunst: „Selig sind die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen." Stets fühlt man sich in ihrem Bannkreis wie in einer anderen, höheren, reineren Welt, die nichts Schemenhaftes hat, weil man dem hier Geschauten und Dargestellten anfühlt: es ist ein Wirkliches, weil Erlebtes in einer hohen und lauteren Persönlichkeit. Unter dem starken Eindruck der Persönlichkeit kommt man schwer dazu, zu sehen, was für ein großer Künstler der fromme Frate ist. Er stellt sich auf einen andern Boden als Masaccio. Folgt man ihm aber darin, so sieht man, daß er mit diesem *eines* gemein hat, was nur die ganz großen Künstlerpersönlichkeiten vermögen: jenen geheimnisvollen Einklang zwischen dem dichterisch Geschauten und der künstlerischen Darstellung, so daß auf keiner Seite ein Rest bleibt: nirgends die Form leer und unbeseelt erscheint, weil nicht vom Inhalt völlig in seinen Dienst gezwungen, nirgends ein Ringen des Inhalts mit der nur widerstrebenden Form. Das Kloster San Marco in Florenz, in dem er gelebt hat, ist heute noch ein Museum seiner Kunst. (Vgl. das Fresko Abb. 259.) Auch im Dom zu Orvieto und im Vatikan sind Fresken von ihm; seine Tafelbilder meist in den Museen von Florenz.

Und wieder eine ganz andere Natur ist der Karmelitermönch *Filippo Lippi* (1412—1469).

In seinen Fresken in Prato erzählt er die Geschichte des Täufers und des St. Stephanus. Dabei zeigt er, daß er dem Masaccio abgelernt hat, was ein Talent einem solchen Genie ablernen kann: das Technische, die Kunst, die Fläche zum Raum zu vertiefen und den Gestalten Körperlichkeit zu geben. Aber das, was Masaccios Wesentlichstes war, der dramatische Griff und Takt bleibt ihm versagt: er bringt Gestalten auf die Bühne, die dort nicht nötig sind und nur den Platz versperren, und die dann häufig, statt bei der Sache zu sein, ins Publikum, d. h. hier aus dem Bild hinaus den Beschauer ansehen wie z. B. die Klageweiber, die an der Bahre des toten Stephanus kauern. Warm wird er erst, wo der Stoff seinen Neigungen entspricht: beim Mahl des Herodes, wo die Gäste geputzt an der Tafel sitzen, die Musikanten aus vollen Backen zum Tanz der Salome blasen, die Diener gaffen und die Mägde kichern. Nur im Kolorit kann man bei diesen Fresken von einem Fortschritt über Masaccio sprechen: es ist wärmer, kräftiger. Mehr als das Fresko liegt ihm die Tafelmalerei. Fast immer stellt er hier die Madonna dar, umgeben von Heiligen oder angebetet von Donatoren, wie sie als Mater misericordiae unter ihrem weiten, von Engeln gehaltenen Mantel die Gläubigen birgt, wie sie dem Thomas ihren Gürtel reicht, wie sie St. Bernhard erscheint; bald heben sich die Gestalten von altertümlichem Goldgrund, bald von einer Nischenarchitektur oder einem Stück Landschaft. Selbst eine profane Natur, geht er bei seinen Madonnen gar nicht darauf aus Andacht zu erwecken. Der Realismus seiner Zeit und seiner Umgebung zeigt sich darin, daß er malt, was er sieht: er will die Madonna einfach als schöne junge Frau geben. Dabei hat er keinen eigenen Geschmack, wie, von Donatello ganz zu schweigen, etwa Luca della Robbia; er vermag weder zu dichten noch zu abstrahieren, steht vielmehr im Bann des Florentiner Modegeschmacks. Und da damals eine möglichst hohe Stirn, starke, geschweifte Augenbrauen, längliche, schmale Nase, kleiner Mund und kleines, rundes Kinn für schön galten, so zeigen alle seine Madonnen diesen Typus. Und wie im Leben, so spielt in seiner Kunst die Frau die beherrschende Rolle. Wenn möglich, giebt er der Madonna ein paar Engel bei, frische, backfischhafte Mädchen, die wie jüngere Schwestern der Madonna aussehen, in dem Kostüm, das bei den religiösen Schaustellungen in Florenz bei den Engelrollen gebräuchlich war: langes, helles Gewand, Rosen im Haar, Lilien in der Hand. Und wenn es der Platz erlaubt, läßt er diese seine Engel am liebsten gleich zu Dutzenden auftreten, wie auf seiner berühmten *Krönung der Maria* in der Akademie zu Florenz, wo Engel oben neben Gottes Thron stehen, Engel unten am Altar, Reihen von Engeln, Kopf an Kopf, mit Reihen von Heiligen wechseln, Engel den Hintergrund füllen, und endlich ein Engel ganz vorne mit einem Spruchband auf einen knienden Mönch im Profil zeigend: — is perfecit opus — es ist der Frate selbst, der sich hier abkonterfeit hat. Doch lernt man ihn erst in den Bildern intimerer Art ganz kennen, wo er sich geben darf, wie er mag. Da sitzt Maria, mit modischem Chic herausgeputzt, das feine, weiße Kopftüchlein kokett auf dem Hinterkopf mit einer Perlennadel festgesteckt, Perlenschnüre durchs Haar gezogen, — so sitzt sie auf einem prächtigen Polsterstuhl am offenen Fenster, im Profil, und faltet die Hände vor dem Kind, einem derben Bambino, den zwei lustige, als Engel kostümierte kleine Mädchen emporheben und dabei vergnügt den Beschauer anlachen.

Ein andresmal spielt das Kind auf dem Schoß der Maria mit einem Granatapfel — und eine Florentiner Wohnstube bildet den Hintergrund. Ab und zu übertrifft der Frate, der sonst immer trotz seiner Frauenseligkeit etwas Hausbackenes hat, sich selbst. So führt er uns einmal mitten in den tiefen Wald, bronzefarbig leuchten die dünnen Stämme durch das Düster, und ein Bächlein gräbt rauschend sein Bett durch den felsigen Boden. Da liegt zwischen leuchtenden Blumen das Christkind. Die Mutter kniet anbetend davor, Gott Vater selbst in der Glorie mit der Taube schwebt durch die Kronen herab. Und ebenso hat er am Ende seines Lebens, als er die Apsis des Doms von Spoleto mit Scenen aus der Marialegende schmückte, oben in der Halbkuppel ein wahres Wunderwerk geschaffen: die Krönung Mariä. Im Regenbogennimbus, den züngelnde Flammen durchleuchten, steht Gottes Thron, vor dem demütig die Jungfrau kniet, und um die Glorie drängen sich blumenstreuende und musizierende Engel.

Abb. 259. Verklärung Christi. Von Fra Angelico. (San Marco, Florenz.)

In der heitern, leichten Art, die Dinge von der Oberfläche zu nehmen, gleicht dem verliebten Frate ein Künstler, der, wie jener von seinem Stand, so dieser von seiner Schule her, eigentlich zu anderem berufen gewesen wäre: Benozzo Gozzoli (1420–1497), der Schüler des Fra Angelico. Nicht in Tafelbildern, wo er noch im Geist seines Meisters empfand oder im Banne der Tradition blieb, darf man ihn selber suchen, sondern in den figurenreichen Freskenfolgen, in denen er seiner Lust, zu fabulieren, die Zügel schießen lassen konnte, also gleich in dem Wandschmuck der Kapelle des Mediceerpalastes in Florenz, da wandelt er Wände in einen Wald; wo in einer Lichtung die Madonna sich niedergelassen, da sind Rosenhecken emporgeblüht, Engelchöre herabgeschwebt, und durch den Wald her naht sich unter dem Namen des Zugs der heiligen drei Könige mit Hörnerklang und Hundegebell ein fröhlicher Jagdzug. In S. Gemignano hat er das Leben des hl. Augustin ausführlich im Novellenton erzählt.

Benozzos Kunst hat etwas Liebenswürdiges; auch er geht nicht in die Tiefe, vermeidet alles Schroffe und Gewagte, weiß dafür frisch und unterhaltlich jedem Stoff hübsche Seiten abzugewinnen. So wurde er rasch beliebt und bekannt. Außerdem war er den Freunden der neuen Kunst gerade noch modern genug, ohne die der alten durch Gewagtheiten zu verletzen.

So fügte es sich, daß er auch den gegen Florenz ziemlich zurückgebliebenen Pisanern gerade als der rechte Mann erschien, als sie sich endlich entschloßen, die Bemalung ihres Campo Santo vollenden zu lassen. Freilich eine seltsame Laune des Geschicks, die den Maler des behaglich breiten Lebens zum Nachfolger erkor für den Meister, der den Triumph des Todes geschaffen. In 22 großen Bildern hatte Benozzo die Geschichte des Alten Bundes zu erzählen, von Noah bis auf Salomo. In fünfzehn langen Jahren, von 1469—1484 hat er das Riesenwerk vollendet und sich dabei zwingen müssen, ernste dramatische Stoffe zu behandeln, die ihm eigentlich gar nicht lagen, wie das Opfer Abrahams, und seine Schlacht gegen die Könige, das in Feuer und Schwefel untergehende Sodom, Davids Sieg über den Riesen. Dafür hat er sich dann entschädigt, wo immer ihm der Stoff Gelegenheit bot, ein Stück frohbewegtes städtisches Leben, ein ländliches Idyll zu schildern. Am berühmtesten sind die Scenen aus der Geschichte Noahs. Mit dem ganzen Behagen des Städters weiß er nach dem Staub und Lärm der Stadt alle Reize einer ländlichen Villeggiatur zu kosten, und sein Pinsel zeigt uns den Garten mit dem Blick hinaus in die Berge. In der Rebenlaube reichen stramme Burschе von der Leiter die traubenschweren Körbe flinken, hochgeschürzten Dirnen herab; dort wird die Kelter getreten und der greise Patriarch kostet prüfend aus einem mächtigen Humpen den Neuen; faul sitzt ein Pfau oben auf dem Gesims der Veranda u. s. w. Hart daneben wird geschildert die Scene der Trunkenheit: Ham, seine Brüder, die sich des Alten annehmen, junge Frauen, die mit den Kleinsten im Arm erschreckt herbeigeeilt sind, die Mägde, die nun schleunigst das Feld räumen müssen, schämig die Hand vors Gesicht halten und doch zwischen den Fingern durch zurückschauen — all das ist mit so viel frischer Grazie und naivem Humor gegeben, daß man dem Schalk nicht böse sein kann. Und diese Liebenswürdigkeit des Schilderers läßt auch über die Schwächen des Künstlers hinwegkommen: eine gewisse Unsicherheit in der Perspektive, in der Wiedergabe der Bewegung hat er zeitlebens nicht überwunden; auf den Camposantofresken hat er dann auch, wo die eigene Inspiration versiegen wollte, gelegentlich recht eingehend Ghiberti mit seinen Bronzethüren zu Rat gezogen. — Die große Arbeit am Campo Santo war die letzte Benozzos; auf dem Friedhofe, dessen Wände er mit dem Widerschein heiter frohen Lebens geschmückt, bestatteten ihn die Pisaner zur letzten Ruhe.

In Florenz führen die Malerei über das Niveau der ersten Generation weiter eine Gruppe von Künstlern, die vorwiegend technisch interessiert sind. Dabei ist es anfänglich ein Unterschied, wo sie herkommen, ob von der Plastik bezw. Juwelierkunst her oder von der Malerei selbst. Hier war es noch immer der ungeheure Eindruck Donatellos, der mehr und mehr sich verbreitende Ruhm Mantegnas und Piero della Francescas, dort die in der Pracht ihrer tiefen Farben leuchtenden flandrischen Werke eines Rogier, eines Hugo van der Goes, was die Wege weiter wies.

Anfänglich gehen beide Richtungen, deren Hauptvertreter hier Antonio Pollajuolo, dort Alesso Baldovinetti sind, gesondert ihren Weg, aber schon Verrocchio faßt die Bemühungen beider Richtungen zusammen. So entsteht allmählich ein neuer Stil, der allen Florentinern in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts gemeinsam ist und sich von dem der ersten Generation durch vollere Rundung der Gestalten wie durch lebhaftere Farbe unterscheidet. Antonio Pollajuolos Stil ist dadurch bedingt, daß er als Maler, nur mit andern Mitteln, dasselbe sagen will, wie als Bildhauer. Er sieht und malt den Menschen stets mit dem Auge des Bronzebildners. Sein leidenschaftliches Interesse gehört dem Körper des Menschen, wie ihn Gott geschaffen: er wird zum Anatom, der am Seziertisch mit dem Messer in der Hand dem Geheimnis der Körperbildung nachgeht. Und nun legt er sich die Mittel zurecht, um das, was er sieht, in schärfster dreidimensionaler Rundung auf den zwei Dimensionen der Fläche darzustellen und die volle Illusion des Körperlichen hervorzurufen. Er liebt haarscharfe Konturen, giebt, wo es sich um Nacktes handelt, der Oberfläche eine metallene Glätte und erreicht, indem er die Fläche immer wieder mit Lasuren übergeht, eine Tönung, die das leichte Spiel von Licht und Schatten vortäuscht, auf dem der Eindruck des sich Rundenden beruht. Sein künstlerisches Bestreben bedingt auch die Wahl seiner Stoffe. In der christlichen Legende wählt er sich die Gestalt des St. Sebastian und seiner Schergen; hier kann er kräftige Körper in voller Muskelanspannung zeigen.

Ist Pollajuolo der Nachfolger eines Castagno, so nimmt Alesso Baldovinetti wieder die koloristischen Interessen eines Domenico Veneziano auf. Unermüdlich ist er mit Versuchen, die dem Fresko erhöhte Farbwirkung und Dauer geben sollen; die meisten seiner Werke sind diesen Experimenten zum Opfer gefallen. Im Verkehr mit den vlämischen Bildnern hat er, wenn noch nicht das gesuchte Malverfahren, doch etwas anderes gelernt: eine neue Art, die Natur zu sehen. Auf seiner Verkündigung haben wir vielleicht die erste wirklich intimer gesehene Landschaft eines Florentiners.

Die Bestrebungen beider Richtungen, der plastischen und der den Spuren der Niederländer folgenden Koloristen faßt zusammen der große Meister, die bedeutendste Persönlichkeit unter den Bildnern im Zeitalter Lorenzos, der Lehrer Peruginos und Leonardos — Verrocchio.

Ist das Berliner Halbfigurenbild mit der das Kind anbetenden Madonna von ihm und nicht von Antonio Pollajuolo, so könnte man sogar sagen, daß er hier beide Richtungen auf die Spitze treibt: die Madonna gleicht mehr einem Bronzeguß als einem Menschenwesen von Fleisch und Blut, und der Knabe in ihrem Schoß erinnert in seiner derben Fröhlichkeit an den bekannten Putto mit dem Fisch. Die Landschaft aber, die hinter der feingeputzten Frau sichtbar wird, könnte in ihrer treuen Natürlichkeit geradewegs aus einem nordischen Bild herübergenommen sein. Das Hauptbild des Meisters, zugleich das einzige ganz gesicherte, ist die Taufe Christi in der Akademie zu Florenz. Wie ganz anders giebt sich Verrocchio hier als in der Thomasgruppe (S. 442). Dort strebt er monumentale Würde und Schönheit an, hier äußerste Treue der Beobachtung. Ohne jeden Reiz, aber peinlich naturwahr sind die Körper des nackten Christus und des hagern Johannes; das Wasser ist so durchsichtig, daß man deutlich die Füße und jeden Stein am Grund sieht; von den beiden Engeln ist der eine, feiner, geistiger aufgefaßte, von Leonardo, das Ganze erscheint aus der Empfindung eines vlämischen Meisters heraus gemalt.

Es ist wieder eine jener eigentümlichen Ironien der Weltgeschichte, daß der Schüler des Fra Filippo, der sich den höchsten Ruhm erwarb, Sandro Botticelli (1447—1510) ist. Kaum ist ein größerer Unterschied der Charaktere denkbar.

Wie der Meister 1466 Florenz verläßt, tritt Botticelli in den Bannkreis des A. Pollajuolo und des Verrocchio. Die Formensprache, wie sie Verrocchio, der Erzbildner und der Bewunderer der Vlamen, geschaffen, bleibt von jetzt an bis ans Ende das künstlerische Ausdrucksmittel Botticellis, dessen er sich bedient, um seinen Gedanken und Empfindungen, seinen dichterischen Träumen Fleisch und Blut zu geben. Denn Dichter und Träumer ist er zuerst und vor allem; daß er das, was ihn bewegt, ausspricht in Form und Farbe, statt in Musik oder Poesie, ist daneben vergleichsweise zufällig. Fragen der Technik — und darin unterscheidet er sich von der Schule, der er seinen Stil entnimmt — berühren ihn an sich nicht. Freilich ist Botticelli nicht bloß ein großer Dichter, sondern daneben auch ein großer Zeichner und ein für Farbenreiz empfindlicher Maler; daher spricht er die Sprache der Schule frei und wandelt sie sich, indem er der inneren Notwendigkeit seiner Phantasie mit leichter Hand formend und bildend folgt, zu einem eigenen, ihm ganz persönlichen Stil um, an dem man, sobald er fertig ist, jedes Bild des Meisters sofort erkennt — im Gegensatz zu den Werken seines werdenden Stils, die nur ein geübtes Auge vom allgemeinen Schulgut abzutrennen vermag. Botticelli ist eine feine, nervöse, äußerst sensible Poetennatur. Eine solche findet sich in ihren Träumen und Gefühlen leicht in Dissonanz mit der Empfindung der sie umgebenden Welt. Abgestoßen von ihr träumt sie sich zurück in eine andere Welt, in der sie sich zu Hause fühlt. Der Poet wird zum Romantiker.

Der Gegenstand, an dem Botticelli sich in dieser Divergenz mit seiner Umgebung fühlt, ist die Auffassung der Madonna. Die Art des Frate empfindet er auf die Dauer als banal, die der Verrocchioschule als profan und oberflächlich. Für ihn ist die Madonna etwas anderes als die schöne Frau, die glückliche, oder die für ihren Liebling besorgte, Trübes ahnende Mutter. Erst bei Dante findet er die Auffassung, die ihm kongenial ist: er sieht die Madonna so, wie er glaubt, daß sie Dante geschaut. Von seinen Kunstgenossen vor ihm scheinen ihm auch Donatello, selbst Fra Angelico, nicht die adäquate Anschauung oder Darstellung gefunden zu haben, deshalb greift er nicht auf einen schon dagewesenen Typus zurück, archaisiert nicht, wie es dann Crivelli that, sondern sucht selbst nach einem neuen Typus, der ihm genügt. Die Madonna, wie er sie schaut, ist noch ganz jung. Noch kann sie gar nicht fassen, gar nicht begreifen, daß sie, das arme junge Mädchen, es sein soll, die Gott zum Höchsten erkoren. Sie ist ganz Demut, ganz Hingebung. Wenn sie das Kind auf dem Schoß hält, wenn sie's an die Brust legt, so senkt sie schüchtern den Blick oder sie schaut mit großen Augen ins Weite, und in ihrem stummen Blick liegt das ganze Staunen, daß sie, die arme Magd, eines solchen Berufes gewürdigt ist. Ihre Liebe zu dem göttlichen Kind hat etwas Scheues, Andächtiges: sie wagt es kaum mit zagender Hand anzufassen. Sie zeigt sich nicht vor der Welt, sie liebt die selige Einsamkeit. Dann besuchen sie Engel, die ihr selbst gleichen wie jüngere Schwestern. Sie neigen sich anbetend vor dem Kind auf ihrem Schoß, sie sind glücklich, wenn sie es einen Augenblick mit anfassen dürfen. Oder, wie sie so dasitzt und die feine weiße Hand den Lobgesang, das Magnificat, schreibt, da kommt eine ganze Schar und umdrängt sie; die einen halten ihr das Tintenfaß, andere halten über ihrem Haupt eine Krone, fein, wie aus Sonnenstrahlen gewoben, ohne daß sie dessen gewahr wird. Das „Magnificat" zeigt den „Stil" Botticellis auf seiner vollen Höhe und läßt uns besonders eine bewundernswerte Kunst im einheitlichen Zusammenschluß des Ganzen erkennen.

Das Tondo, das Rundbild (s. Abb. 260), ist bei Botticelli zugleich ein Mittelglied zwischen der intimen Darstellung und dem Andachtsbild: es kann mehr geben als das einfache Halbfigurenbild, weniger als das große rechteckige, für ganze Figuren berechnete Format des Altarbildes. Das Tondo der Berliner Galerie ist schon ein Andachtsbild: es giebt die Madonna und sieben Engel in ganzer Figur. Sie steht in einfachem, fast ärmlichem Kleid vor einer prächtigen Thron-Nische und hält das Christkind, das auf der Marmorlehne des Thrones aufsteht und das Händchen

segnend erhebt. Eine leise Bewegung geht durch den umgebenden Chor der Engel. Auch in der „Madonna mit den beiden Johannes“ in Berlin erreicht B. eine ganz aparte Wirkung durch den Kontrast: hier prächtige Marmorschranken mit dem erhöhten Thronsitz, köstliche Vasen mit Lilien, Rosen und Palmen und dahinter feines grünes Buschwerk, und inmitten des Marmorschimmers und Blütenzaubers sitzt ernst, stolz im anspruchslosesten Gewand die jugendliche Mutter mit dem Kind auf den Knieen, rechts und links von ihr hier der finstere Asket im Fellgewand mit nackten Armen und Beinen, dort die düstere Greisengestalt des Sehers von Patmos, der, die Feder in der Rechten, über seinem Buch den Geheimnissen nachsinnt.

1481 wurde Botticelli mit Cosimo Roselli und Ghirlandajo nach Rom berufen, um sich hier an der Ausmalung der Kapelle Sixtus' IV. zu beteiligen. So interessant Botticellis Fresken als kulturgeschichtliche Dokumente sind, so wenig erfreulich sind sie als rein künstlerische Erzeugnisse. Ein überaus gekünsteltes Programm engte ihn an allen Ecken und Enden ein; unter alttestamentlicher Etikette sollten die Leistungen und Erfolge des Papsts als Erbauers des großen Hospitals, als Kriegsherrn und als Siegers auf dem Feld kirchenpolitischer Verwicklungen verherrlicht und zugleich die Versuchungsgeschichte Christi mit den Thaten Moses vereinigt werden; diese Aufgabe war an sich undankbar und dornenvoll. Auch so noch ist es immerhin bewundernswert, wie er selbst dieser Aufgabe dankbare Seiten abgewann, wo er dem Zug seines Wesens folgen konnte. So bei dem entzückenden Idyll am Brunnen, bei der Scene beim Auszug. Für Botticellis Kunst kam wohl wenig mehr dabei heraus, als daß ihn dieser Auftrag zwang, in die breite dramatische Fülle des bewegten Lebens zu greifen und ihn so vor verfrühter Einseitigkeit bewahrte. So entstand das ergreifende Bild der Thamar (Rom).

Aus Rom zurückgekehrt, scheint Botticelli sich enger in den Kreis des Lorenzo Medici eingelebt zu haben. Außer manchen Arbeiten auf profanem Gebiet finden sich Darstellungen der Anbetung der Könige. Das religiöse Motiv wird hier von den späteren Florentinern in zweifacher Richtung mißbraucht: teils dient es zum Vorwand für ein Porträtwerk großen Stils, wie auf dem Dreikönigsbild der Ufficien, wo Botticellis Pinsel das Mediceerhaus vom alten Cosimo bis auf Lorenzo und Giuliano verewigt hat, teils dazu, die Virtuosität des Künstlers in architektonischen Verkürzungen, in weiten landschaftlichen Ausblicken für seine Beherrschung großer, mannigfaltig bewegter Massen zu Fuß und zu Pferd zu zeigen — aus dem Andachtsbild wird ein Bravourstück. Natürlich geht das nicht auf einen Schlag, sondern Schritt für Schritt, die heilige Familie selbst wird von der Seite des Bildes in die Mitte und zugleich höher gerückt — scheinbar an den beherrschenden Ehrenplatz, thatsächlich nur, damit die großen Massen, die nun in Bewegung gesetzt werden, besser verteilt werden können, immer weiter wird das Christkind, werden die Könige selbst in den Hintergrund gedrängt, immer ungenierter beherrscht den Vordergrund eine gleichgültige Menge: die Englein sind verschwunden, an ihre Stelle treten gaffende Philister und sich balgende Roßknechte. Auch Botticelli hat diesen Weg durchlaufen. Im Gegensatz hiezu mag seine Londoner Anbetung des Christkinds als Widerruf jener früheren Profanierung gelten. Auf diesem Londoner Bild hat er in einer merkwürdigen Inschrift dem Savonarola gewissermaßen ein Denkmal gesetzt. Wann und wie im einzelnen jene innere Wandlung sich vollzog, die ihn zum Anhänger Savonarolas machte, wissen wir nicht. Wenn er jetzt die Madonna mit dem Christkind malt, so liegt tiefe Trauer auf ihren Zügen: sie ist nicht mehr das halbe Kind, das träumt, sie ist die junge Mutter, die allen Schmerz um das Leiden und den Tod des Sohnes qualvoll vorausempfindet. Er verzichtet auf alles Beiwerk: verschwunden ist die Landschaft, verschwunden die glitzernde Pracht des Marmors. Ganz schlicht sind die Engel gekleidet: nicht Kronen noch Kerzen halten sie mehr, nur Lilien und Rosen, die Symbole der Reinheit und des Todes: dafür fließt leise von oben himmlisches Licht auf die eng zusammengeschmiegte Gruppe herab. Umgekehrt beim großen Gnadenbild häuft der Künstler jetzt noch mehr als früher die Pracht: auf dem Bild der Akademie zu Florenz stehen im schimmernden Marmorsaal zur Rechten und Linken des hohen Thrones drei Heilige; Engel schlagen die mit Hermelin gefütterten Purpurvorhänge zurück, zwei andere neigen sich tief vor der Mutter und dem Kind, der eine hält die Kreuzesnägel, der andere die Dornenkrone.

Es liegt nur in der Konsequenz der Dinge, daß Botticelli endlich zu Stoffen überging, wie zur Beklagung und *Grablegung des Gekreuzigten*. Auf den Stufen der Grabkammer hat sich nach dem schweren Gang von Golgatha die mater dolorosa niedergelassen; sie will, ehe ihr der Tote für immer entrissen wird, einen letzten Abschied nehmen, aber von Gram überwältigt, sinkt sie in die Arme des Johannes zurück, der Leichnam würde entgleiten, wenn nicht die Jüngerinnen zufassen würden. Der greise Joseph von Arimathia hebt mit vorwurfsvollem Blick die Dornenkrone und die Nägel zu dem Himmel empor, der das Entsetzliche zugelassen. Hier, wo Botticelli mit ganzer Seele bei der Sache ist, giebt sich die Komposition wie von selbst und redet eine ebenso schlichte und klare, wie eindringliche Sprache.

Als Illustrator Dantes ist er dem Geiste des Dichters so nahe gekommen wie kein anderer Maler, ausgenommen Signorelli.

Blickt man von reiferen Werken Botticellis auf das, was *Domenico Ghirlandajo* (1449—1494) geschaffen, so fühlt man sich plötzlich wieder in eine

ältere Kunstwelt zurückversetzt. In der That lebt sich in Ghirlandajos Werk noch einmal so recht der Kunstgeschmack des späteren Florentiner Quattrocento aus: die Freude an der fröhlichen Mannigfaltigkeit der Dinge und das Vergnügen, zu zeigen, wie man dieser ganzen bunten Welt künstlerisch Herr geworden ist.

Ghirlandajo hat sich rasch alles das angeeignet, was die Technik der 70er und 80er Jahre zu leisten im stande war, aber er fühlt schlechterdings keinen Drang in sich, nun auch sie in

Abb. 260. Madonna mit Engeln. Von Botticelli. (Ufficien, Florenz.)

irgend einem Stück weiterzuführen. Und noch weniger als technische plagen ihn psychische Probleme. Er träumt weder von der Welt Dantes wie Botticelli, noch von den Märchengefilden der Antike wie Piero di Cosimo — mit hellem Auge schaut er in die Welt, die ihn umgiebt, von ihr ist er vollbefriedigt; sie in ihrem ganzen Glanz und Schimmer wiederzugeben ist sein ganzes Verlangen. Eigentlich umfaßt Ghirlandajo alles mit gleicher Liebe; wenn er eine Vorliebe für etwas hat, so ist es — und darin ist er ein echter Florentiner, wie Fra Filippo — für festliche häusliche Scenen und Vorgänge; mit diesem hat er auch ein hohes Maß von Frauenseligkeit gemein. Sieht man die Masse seiner Bilder, so hat man den Eindruck, daß der gebildete Durchschnittsgeschmack seiner Mitbürger der seinige war, was denn auch die große Beliebtheit, deren er sich nachweislich erfreute, nur bestätigt. Diese Beliebtheit war seinem Ruf zu seinen Lebzeiten sehr zuträglich, sie brachte ihm Aufträge die Masse; seiner wirklich künstlerischen Bedeutung hat sie doch wohl eher geschadet.

Am wenigsten befriedigt seine Behandlung des Landschaftlichen. Anders bei der Architektur, hier hat er nicht bloß die vollkommene Herrschaft über alle Schwierigkeiten, sondern auch

einen eigenen feinen Geschmack. Wie fein und graziös ist das Spiel der sich überschneidenden Bogen, der hintereinander vorspringenden Pfeiler und Säulen auf den Tempelscenen; wie wuchtig und ernst wirkt dagegen der antike Triumphbogen, der die Scene des Kindermords abschließt. Vornehm einfach sind die Zimmer, in denen Maria und Elisabeth ihre ersten Besuche empfangen; hier ist der reich dekorierte Pfeiler, der die Decke trägt, und der heitere Kinderfries, dort gar die feine Kassettendecke der einzige wirkungsvolle Schmuck. Endlich die festliche Halle des Herodes mit den schlanken Säulen, die als Stützen die luftigweiten Spannungen der heiterprächtigen Tonnengewölbe tragen; diese Halle hat in der Kunst des Quattrocento kaum ihresgleichen.

Was seine Gestalten betrifft, so geht er hier im Technischen nirgends über seine künstlerische Umgebung hinaus. Den Zug ins Preziöse, der mit Verrocchio in die Florentiner Kunst kommt, und dann in Piero Pollajuolo gipfelt, macht er nicht mit. Freilich die scharfe eherne Modellierung eines Antonio Pollajuolo, stramme, schneidige Gestalten darf man bei ihm nicht suchen. Ebensowenig sind die feinen Typen Botticellis seine Sache. Mit der Vorliebe für lebhaft bewegte Gewandfiguren, die zeitweise als Merkmal höherer Künstlerschaft angesehen worden sein müssen, findet er sich damit ab, daß er einmal eine Magd oder ein junges, backfischhaftes Mädchen in die Scene hereinrennen läßt, wo sie sich dann allerdings ziemlich fremdartig ausnimmt. Am liebsten hat er bei Männern und Frauen das Zeitkostüm behandelt, hierin wirklich ein Vorläufer des kommenden großen Stils. Das Florentiner Leben mit Behagen zu schildern, das ist sein Vergnügen. Er kommt jedoch hiebei der Porträtsucht seiner Landsleute in einer Weise entgegen, die für seine künstlerische Entwicklung verhängnisvoll geworden ist. Sein Wandbild in der Sixtina, das die Berufung des Petrus und Andreas schildern soll, könnte gerade so gut ein Sonntagnachmittag vor dem Stadtthor heißen: die Spitzen der Florentiner Kolonie in Rom bis herunter auf die hoffnungsvollen Söhne stehen da aufmarschiert. Diese Porträtfiguren in ganzen Reihen mitten auf der Scene, wo sie nichts zu schaffen haben, sind geradezu ein Kennzeichen seiner Bilder geworden. An ihnen bricht sich sofort die dramatische Wirkung des Vorgangs, der sich eben abspielt, statt sich über die ganze Bühne zu verbreiten, z. B. bei der Ausweisung des Joachim aus dem Tempel. Mit Recht berühmt sind die Bilder, auf denen Ghirlandajo die vornehme Dame schildert, wie sie mit ihren Frauen auf der Promenade geht oder Besuche macht; wenn sie dann aber, wie bei der Geburt des Johannes, die Mutter und den Neugeborenen, denen der Besuch doch gilt, völlig ignoriert, so ist die Wirkung der Bilder für jeden ernsten Beschauer zerstört. Gewiß ist Ghirlandajo in der Komposition allen Zeitgenossen, auch dem Botticelli — den Filippino Lippi vielleicht ausgenommen — weit überlegen: er weiß große Massen geschickt über den Raum zu verteilen und trefflich in die Architektur oder die Landschaft einzufügen. Trotzdem muß man häufig erst suchen, was eigentlich das Bild darstellen soll: das Interesse am Motiv tritt hinter das an der Bildwirkung als solcher zurück. So haben seine religiösen Bilder häufig einen recht weltlichen Charakter, und darum befriedigen sie so wenig, wenn man sich nicht durch den gefälligen Schein bestechen läßt, sondern nach der künstlerischen Aufgabe fragt. Man kann Savonarola nicht Unrecht geben, wenn er gegen eine solche Behandlung der heiligen Legenden nicht bloß im Namen der Religion, sondern auch im Namen der Kunst protestierte. Hier war der Punkt erreicht, wo die Kunst, wenn sie nicht selbst auf den Ernst, der die Vorbedingung alles Großen ist, verzichten wollte, sich des religiösen Vorwands begeben und als Profankunst sich auf eigene Füße stellen mußte.

Ghirlandajos Schüler war Lorenzo di Credi (1459—1537), der saubere Maler der Madonna und des Weihnachtswunders.

Eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten vom Schluß des Jahrhunderts ist der Sohn des lebenslustigen Fra Filippo und der Lucrezia Buti. Filippino Lippi (1457—1504) hat von seinem Vater den feinen Sinn für Farbe, das lebendige Gefühl für Anmut, eine stark dichterische Ader geerbt, nur ist er viel empfindsamer, nervöser: das breite Behagen fehlt ihm. Seine Sensibilität macht ihn zu einem der merkwürdigsten Anempfinder in der Kunst, und doch auch wieder zu einer sehr eigenwilligen, um nicht zu sagen eigensinnigen Künstlerpersönlichkeit.

Mit seiner leichten und raschen Begabung war er der geborene Virtuos. Seine Schule macht er bei Botticelli. In dessen Kunst liegt viel, was bei dem Sohn des Frate verwandte Saiten berühren mußte. Kein Wunder, daß er selber bald Bilder malte, die mit denen seines Meisters zu verwechseln waren. Beide sind sie gleich empfindlich für das Feine, Zarte, Anmutige, nur fehlt dem Schüler ganz das Schwerblütige, Trübe, Schwärmerische, im Gegenteil, er hat ein gutes Stück Schalkhaftigkeit von seinem Vater geerbt. Ist Filippino in der Darstellung der Madonnen unbefangener, weltlicher als sein Meister, so zeigt sich derselbe Zug in seinem Verhältnis zur Natur. Im Landschaftlichen berührt sich Filippino viel mehr mit Verrocchio als mit Botticelli, oder vielmehr, er geht hier auf dieselbe Quelle zurück, aus der dieser selber geschöpft hat: kein anderer Meister als er hat zu der intimen nordischen Auf-

fassung ein so enges Verhältnis wie Filippino. Wo giebt es in der ganzen italienischen Kunst ein landschaftliches Stillleben wie das, inmitten dessen der hl. Bernhard von der Madonna über seinen Büchern überrascht wird im stillen Klostergarten, wo ihm der alte knorrige Baumstrunk zum Schreibtisch dient und der Felsen nebenan als Bücherpult?

Daß man in Florenz einen Filippino zur Vollendung von Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle berief, mag auf den ersten Augenblick befremden. Und doch wurde die Aufgabe virtuos gelöst. Da wo Masaccio abgebrochen, bei der Auferweckung des Knaben, setzt er ein und fügt dann die Scenen hinzu, wie Petrus und Paulus von Nero das Urteil gesprochen und Petrus gekreuzigt wird. Außerdem schuf er am Eingang die Befreiung des Petrus durch den Engel und den Besuch des Paulus bei Petrus im Gefängnis. In der eleganteren Behandlung des Beiwerks, an dem lebhaften Zug, der durch das Ganze geht, verrät sich die jüngere Hand. Und doch im Ganzen ist der Stil Masaccios, seine schlichte, klare und eindrucksvolle Dramatik, der große Zug seiner Gestalten in Haltung und Bewegung so vorzüglich getroffen, daß heute noch die Gelehrten sich streiten, wo Masaccio aufhört und Filippino beginnt, ob dieser nach 60 Jahren noch Kartons des großen Meisters vorgefunden und benützt habe oder nicht. Und längst bemerkt wurde, daß kein Geringerer als Raffael nicht verschmäht hat, von Filippino seinen Paulus herüberzunehmen, wie von Masaccio sein erstes Elternpaar. Mit einem empfänglichen Sinn fürs Anmutige, Reizende verbindet sich gern auch einmal die Laune für das grotesk Häßliche. Nachdem Filippino gemalt hatte wie Masaccio, schuf er in Castagnos Art eine abschreckende Magdalena, nur noch von Haut und Bein. In Rom bekam er das alte Dominikanerthema, den Triumph des St. Thomas, zu bearbeiten. Vor dem Tribunal des Heiligen liegen auf dem Boden die Schriften der überwiesenen Ketzer, diese selbst sind von rechts und links hereingetreten, gefolgt von Anhängern und Neugierigen, und stehen nun da im Gefühl ihrer Niederlage. Keiner steht gleichgültig da wie bei Ghirlandajo. Die Empfindung des Moments durchdringt jeden einzelnen. Das Charakteristische wird betont bis an die Grenzen der Karikatur. Das gleichmäßig Gefällige, das über Ghirlandajos Bilder ausgegossen ist, wird geflissentlich vermieden, Anmut und Häßlichkeit in wirkungsvollem Kontraste dicht nebeneinander gestellt. Die Architektur, die das Ganze umrahmt, giebt den Blick frei auf ein Straßenbild von überzeugender Wirklichkeit. Auf diesem Hauptbild dominiert noch das Motiv selbst. Anders auf dem Bild, wo das Kruzifix an der Wand plötzlich zu Thomas, der anbetend vor ihm kniet, zu sprechen beginnt. Hier wird alles Gewicht gelegt auf den Eindruck, den die Nebenpersonen von diesem Mirakel empfangen. Freilich, das Ganze ist so klar und natürlich gegliedert, daß man keinen Augenblick die Hauptsache erst suchen muß wie bei Ghirlandajo. Und doch im Grund dieselbe Oberflächlichkeit! Dann die Himmelfahrt der Madonna. Auch hier ist die Anordnung wieder ganz klar und geschickt, aber die Wirkung des Bildes wird durch das Übermaß der Bewegung beeinträchtigt. Dieser aufgeregte Stil kehrt seit seiner Rückkehr nach Florenz in allen seinen Bildern wieder.

Aus dem Jahre 1495, demselben, in dem Savonorola seinen Gottesstaat in Florenz aufrichtete, stammt das Bild: Der Auferstandene begegnet seiner Mutter. Mutter und Sohn sinken voreinander ins Knie und heben schwärmerisch den Blick zum Himmel empor. Den Ausdruck des Affektes bis zur Grenze des Visionären, des Ekstatischen zu steigern, das ist alles, worauf es ihm hier ankommt. Savanorolas Kunstprogramm wird er untreu in seiner Anbetung der Könige im Jahre 1496 durch heitere Prachtentfaltung. Das Schaffen Filippinos klingt aus in den Fresken von Sta. Maria Novella. In den Scenen, wie Johannes die Drusiana erweckt, wie Philippus den Drachen beschwört, zeigt sich der Meister noch einmal in seiner ganzen Stärke als Darsteller des Affekts.

Umbrien, das Land des hl. Franciscus, hat wie Siena eine ererbte Andachtsmalerei voll Innigkeit. Ein Gesinnungsgenosse Gozzolis, mehr als des Fra Angelico, ist Gentile da Fabriano (geb. um 1370).

Wenn man einen Begriff davon bekommen will, was mit dem Kunstkapital, das die Realisten der ersten Generation in Florenz aufgehäuft, in der Hand eines wirklich großen Künstlers zu machen war, so darf man sich nicht an Benozzo halten, sondern an das Werk eines Meisters, der gewöhnlich der umbrischen Schule zugezählt wird, Piero della Francesca (1420—1492).

Als junger Mensch war er mit Domenico Veneziano nach Florenz gekommen. Die Florentiner hatten das Problem, den Flächenstil zum Raumstil umzugestalten, für einfachere Fälle gelöst; Innenräume, Gebäudefluchten perspektivisch richtig zu konstruieren gelernt. Nur unvollkommen dagegen waren ihre Versuche gelungen, der landschaftlichen Perspektive Herr zu werden; erst Fels-, dann Bergkulissen hatten dazu dienen müssen, einen leicht konstruirten Abschluß der Scene in der Tiefe zu geben. Piero hat die architektonische Perspektive vollständig zu beherrschen gelernt: auf seiner Verkündigung sehen wir in einem Kreuzgang, in der Ecke, wo beide Hallen rechtwinkelig zusammenstoßen, wie der Gang nach der Tiefe sich engt, wie die

seinen Kapitelle seiner Fensterbögen eins nach dem andern weiter hervorspringen. Im Problem der Landschaft setzt er damit ein, daß er weit sich dehnende, flachgewölbte Hügellandschaften giebt, von sehr hohem Standpunkt aus gesehen. Wie vom Fenster eines Bergschlosses erscheint z. B. der landschaftliche Hintergrund auf den beiden urbinatischen Fürstenporträts. Indem er ferner in den Spuren Castagnos die Aufgabe in Angriff nahm, die menschliche Gestalt als plastisch im Raum stehend erscheinen zu lassen, ergab sich ihm, indem er auf diesem Wege auf neue Lichtprobleme stieß, auch im Figürlichen ein ganz aparter, persönlicher Stil.

Sein größtes Werk ist die Freskenfolge in Arezzo, darstellend die Legende des heiligen Kreuzes. Seit Masaccio gab es nicht wieder solche Körperstudien, wie Piero sie zu den Bildern von Adams Tod und Begräbnis zusammenstellt. Schlachtenbilder (Marentiusschlacht ꝛc.) zeigen die Meisterschaft in stürmischer Bewegung. Aus byzantinischen, orientalischen und antiken Elementen fügt der grüblerische, archäologisierende Meister die Bewaffnung dieser Streithaufen zusammen und giebt auch hier mit Vorliebe das Spiel des flimmernden Lichtes auf Stahlharnischen und ähnliches.

Noch feiner giebt Piero sich in seinen Tafelbildern, wie auf der Geburt und der Taufe Christi in der Londoner Nationalgalerie. In der Darstellung der menschlichen Gestalt zeigt sich in erster Linie der Forscher, der nicht tief genug in ihre eigentümlichen Bildungsgesetze dringen, der Plastiker, der sich nicht genug thun kann, den Körper in seiner Rundung herauszumodellieren. Dazu hat er ein eigentümliches Schönheitsideal. Im Gegensatz zu seiner Zeit geht er nicht interessanten Ausnahmen nach wie die großen Realisten der ersten Generation, dem Häßlichen, noch dem Feinen, Graziösen, wie die Meister der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sondern es ist die reife, volle Kraft und gesunde Lebensfülle der Gestalten, an denen er seine Kunst bewährt. Bezeichnend hiefür sind seine Engel, welche mit dem überlieferten Typus sehr wenig mehr gemein haben. Mit malerischen Problemen — auch Freilichtstudien — beschäftigt, zieht er in seinen Tafelbildern ruhigere Scenen vor. Auch die Gesichter seiner Menschen zeigen eine feierliche Ruhe. Etwas von der Poesie Millets liegt über diesen flachen sonnigen Landschaften und den ruhigen Gestalten von arbeitshartem Bauernschlag.

Sein Schüler Melozzo von Forli (geb. 1438), der in Urbino auch die vlämische Kunst eines Justus von Gent kennen gelernt hat, kommt an Kühnheit dem Meister gleich und übertrifft ihn an Schönheitsgefühl. Er faßt das Problem der Untersicht noch kühner an als Mantegna, nämlich in Gestalten, welche frei im Raume schwebend gedacht sind (Bruchstücke von der Himmelfahrt Christi aus der Apostelkirche zu Rom; Dekoration einer Kapelle in Loreto).

Wenn man, etwa von Ghirlandajo oder Filippino her, zu Perugino (eigentlich Pietro Vannucci, 1446—1524) kommt, so fühlt man sich in einer anderen Welt, auf heiligem Boden.

Dort das banale Getriebe des Sonntagnachmittags, hier die Ruhe, der Friede eines Frühlingsabends weit draußen in der Natur. Vor den Bildern Peruginos ist uns, als ob darauf noch ein Abglanz läge von den seligen Tagen, da St. Franziskus in Umbrien wandelte. Sein — sehr ausgeprägter — Stil ist nichts anderes als die Verkörperung weicher Stimmung und Empfindung mit den Mitteln der Malerei. Die Gestalten Peruginos haben nicht das Schemenartige, wie die Fra Angelicos, sie haben volles Leben, greifbare Wirklichkeit, aber sie gehören nur mit ihrem Körper der Welt an, in der wir stehen, ihre Seele lebt in einer andern; in ihren Zügen liegt etwas wie eine leise Schwermut, ein süßes Heimweh nach einer höheren Welt. Es geht von ihnen ein Hauch von Milde, Reinheit, Friede. Peruginos Madonnen kennen weder den Stolz der Himmelskönigin, noch das göttliche Mutterglück; auch im Verhältnis zu dem Kind ist Maria ganz nur die arme Magd, deren Wartung das Göttliche anvertraut ist. Es ist bezeichnend für Perugino, daß er kaum einmal die Madonna mit dem Kind allein giebt, das wäre ihm schon der Vertraulichkeit zu viel. Echt perugineske Gestalten sind die Brüder seiner Mädchenengel: Michael und Gabriel; knabenhaft feine Jünglinge, jener in schwerem und doch graziös sich anschmiegendem Panzer mit mächtigem Schwert und zierlichem Schild. Nicht gern wird in der Darstellung des Menschen das Gebiet der Legende verlassen, nicht gern das Zeitkostüm gegeben; wo es ab und zu einmal nicht zu umgehen war, wie bei dem Sposalizio, beim Martyrium des Sebastian, der Anbetung der Könige und der Hirten, da rückt Perugino gern die profane Menschheit so weit wie möglich vom Vordergrund ab und läßt sie mit ihren bunten Gewändern, ihren Rüstungen, Pferden und Herden in kleinerem Maßstab ihr besonderes Dasein führen.

Seine Gestalten existieren nur, sie handeln nicht, sie leben in seliger Ruhe. Wohl geht oft eine melodische Bewegung durch diese stille Welt, ein leises Sich-neigen und -beugen, aber diese Bewegung ist stets so gedämpft, daß sie nur eben keine Starrheit in Haltung und Gebärde aufkommen läßt. Auf seiner „Beweinung Christi" giebt es kein lautes Klagen, keine emporgereckten Arme und gerauften Haare. Maria faßt ganz leicht den Unterarm des Sohnes und nimmt mit einem stummen Blick Abschied. Und gehalten, wie der Schmerz der Mutter, ist auch die Trauer der Frauen. Noch gedämpfter ist der Schmerz der Männer; soweit sie nicht um den Leichnam beschäftigt sind, stehen sie in Gedanken versunken da. Die Elemente, aus

denen er seine Landschaften zusammensetzt, diese stillen Gründe, die feinen Linien der sanft ansteigenden Hügel, diese zarten Bäume mit dem zitternden Laub, deren Silhouette so fein sich vom hellen Himmel abhebt, all das atmet den Zauber der weltfernen, verträumten umbrischen Heimat. Doch nie drängt sie sich auf, aber selten fehlt sie ganz. Wenn bei Filippino die Madonna den St. Bernhard im Klostergarten besucht (S. 453), so tritt sie bei Perugino in die gewölbte Halle, in der der Heilige an seinem Lesepult sitzt. Diese Halle öffnet sich in einem weitgewölbten Bogen und herein schaut ein Stück Landschaft mit dem lichten Abendhimmel darüber. Mit demselben Feingefühl zieht Perugino die Architektur heran. Gewöhnlich hat sie nur die Aufgabe, in ihren schlichten Formen eine Gruppe von Gestalten wirkungsvoll zu heben und von Nebengruppen abzusondern — z. B. bei der Epiphania, wo die Florentiner sich in malerischen Veduten der Hütte oder Ruine verlieren — oder einer großen Scene, der Schlüssel-

Abb. 261. Marienaltar von Perugino. (Vatikan.)

übergabe, dem Sposalizio, den monumentalen Hintergrund zu geben. So bedeutet Peruginos Stil, verglichen mit den Florentinern einen weitgehenden Verzicht auf äußere Mittel. Um so virtuoser ist er im Ausdruck des Stimmungsgehaltes. Daß seine Bilder doch nie leer erscheinen, bewirkt die meisterhafte Anordnung der Gruppen, welche stets symmetrisch aber mit freier Variation der Motive komponiert sind (vgl. Abb. 261). Die Zeichnung ist an Schönheit der Linien nur von Raffael übertroffen. In der Farbentechnik stand der Peruginer allen voran, nur den Leonardo ausgenommen. Die Gewandung ist konventionell, aber die Köpfe mit dem regelmäßigen Gesichtsoval und den taubenhaften Augen sind von unvergleichlicher Holdseligkeit und Innigkeit des Ausdrucks. Im Alter ist das bei dem Meister zur Manier geworden. Daraus ist vielleicht die Überlieferung entstanden, er sei als Ungläubiger gestorben. Vielleicht auch war er als Anhänger Savonarolas wirklich an der Kirche irre geworden. Aber unmöglich ist es, daß er als Ungläubiger seine Meisterwerke christlicher Kunst geschaffen haben sollte. Seine Richtung war in der umbrischen und sienesischen Kunst freilich längst eingeschlagen.

Wie Gozzoli neben Fra Angelico, so steht Pinturicchio (etwa 1460—1513) neben Perugino, ein Mann der Routine und flinker Dekorateur im Miniaturenstil.

Raffaels Vater, Giovanni Santi in Urbino, verdient auch als Künstler und Kunstchronist Erwähnung. Und neben ihm Timoteo della Vite.

Luca Signorelli (1441—1523) ist aus seines großen Landsmanns, des Piero della Francesca Schule hervorgegangen. Was ihn mit diesem verband, ist die Vorliebe für kräftige, nackte Körper und die männlichernste Gesinnung.

Als der junge Meister dann nach Florenz kam, der hohen Schule der Malerei, brachte er eine fertige Technik mit. Mit dem offenen Sinn und der Lust, stets hinzu zu lernen, die ihm bis ins hohe Alter eigen blieb, schloß er sich hier jener Gruppe an, die unablässig in technischen Problemen sich mühte. Die sichere Fertigkeit in der plastischen Modellierung des nackten Körpers mag es gewesen sein, was Verrocchio, das Haupt jener Gruppe, für den jungen Künstler interessierte. In der intimeren Auffassung der Natur mußte auch auf ihn das große Werk des Hugo van der Goes wie eine Offenbarung wirken. Was ihm einmal lebendig geworden ist, das hält er fest mit zäher Treue; so kann er auch künftighin, wenn er feierliche Andachtsbilder malt, es sich nicht versagen, auf den Fliesenboden ein Wasserglas mit Blumen zu stellen. Er erweitert die intime Darstellung der Maria mit dem Christkind (Tondo in den Uffizien), indem er auch Joseph an der Idylle teilnehmen läßt: Maria sitzt am Boden und hält ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoß, das Kind steht neben ihr, und der greise Joseph hat sich aufs Knie niedergelassen und beugt sich in Andacht und Verehrung zu Mutter und Kind herab. Dieses Rundbild, wie auch die Darstellung des Besuchs der Eltern des Johannes bei der heiligen Familie hat, rein technisch betrachtet, noch dadurch große Bedeutung, daß es sich hier um neue Probleme der Komposition in diesem eben damals der Plastik mit ihren Medaillons entlehnten Format handelt. Mit der Art, wie hier Signorelli eine Gruppe in dem verfügbaren Raum zusammenschließt, ohne daß sie sich drängte, hat er eine Lösung gegeben, der Raffael und Michelangelo sich ohne weiteres angeschlossen haben.

Während er so im Anschluß an die intimere nordische Auffassung der Natur, wie in der Lösung von Kompositionsproblemen neue Wege beschritt, blieb er seiner alten Liebe zum Nackten treu. Die Gestalt des heiligen Hieronymus giebt ihm Gelegenheit, einen Greisenkörper mit all seinen Runzeln und Falten mit der Virtuosität eines Feinmeisters wiederzugeben, ihm stellt er in St. Sebastian gegenüber das Bild blühender Schönheit und Kraft der Jugend. Gewiß hat auch Signorelli in seiner Weise der Savonarolastimmung sich nicht ganz verschlossen — auch auf seinen Bildern tauchen für einige Zeit da und dort „Sehnsuchtsköpfe" auf —, jedenfalls brachte ihm diese Bewegung eines, ohne das er vielleicht nie er selbst geworden wäre: sie weckte in ihm die dramatische Ader, den schlummernden Sinn für großes, die Menschenseele wie ein Sturm aufwühlendes Geschehen. Auf seinen Tafelbildern nehmen wir diese Wirkung nicht wahr, außer in dem einen, da Magdalena allein unter dem Kreuz bei dem toten Herrn kniet, dessen Haupt nach vorne gesunken ist, als lausche es den Worten der Knieenden, die in leidenschaftlichem Zwiegespräch mit dem Toten allein sich vom Herzen zu sprechen sucht, was den ganzen entsetzlichen Tag hindurch auf ihr gelastet. Und vor diesem Bild ist man dann nicht mehr erstaunt, daß derselbe Mann die Fresken in der Capella Nuova zu Orvieto geschaffen.

In diesen Jahren durchzogen französische Heere die Halbinsel, in ihrem Gefolge Cesare Borgia, der sich anschickte, sein Herzogtum Romagna sich zu erobern. Während Signorelli von 1500 -1504 in Orvieto malte, vollzog sich das Geschick des Cesare; aus den Scenen der letzten Dinge, wie sie Signorelli malte, weht uns der mächtige Zug des Weltgeschehens entgegen, dessen Bühne in diesen Jahren Italien war. Auch hier steigt aus Blut und Trug unheimlich rasch ein Reich empor, das des Antichrists, um in jähem Sturz zu fallen, auch hier atmet eine Menschheit froh auf, wie sie von der Gewalt einer dämonischen Herrschaft mit einem Schlag befreit ist. Betritt man die Kapelle, so sieht man sich in einem Raum, der aus zwei überwölbten Gelassen besteht. An der Mauer links ist geschildert die Herrschaft des Antichrists; da steht er selbst auf einem Podium, neben ihm der Dämon, der ihm einflüstert, das unheimliche Paar umgiebt eine trotzige, demoralisierte Menge. In der Tiefe erhebt sich der stattliche Bau der entweihten Kirche. Vor ihren Stufen ist der Henker an der Arbeit. Von allen Seiten schleppen die Söldlinge des Antichrists noch versprengte Gefangene herbei. In der Mitte des Bildes steht eine Bahre, der Antichrist tritt herzu — und siehe, der Tote erhebt sich. Nun steigt er in stolzem Flug den Wolken zu — da ist Gottes Geduld zu Ende, hernieder saust sein Gerichtsbote mit geschwungenem Schwert — der Empörer stürzt vom Himmel. An der Rückwand rechts und links vom Eingang zieht sich die Geschichte fort; hier flieht eine Schar von Condottieren, umsonst, der himmlische Zorn streckt die Frevler nieder. Vorne stürzen die Paläste, die Sonne verfinstert sich. So bricht der jüngste Tag herein; die Toten stehen auf, bald Gerippe, bald menschliche Gestalten, so wimmeln sie an der Erde, ziehen die Glieder aus dem Boden, werden sich traumbefangen des wiedergeschenkten Lebens bewußt. Zwei Engel in den Wolken stoßen in mächtige Posaunen, die wecken, was noch unter dem Boden schlummert. Darüber in stolzer Ruhe die seligen Chöre der ecclesia triumphans: Patriarchen, Märtyrer und Kirchenväter. Man betritt das zweite Gelaß. An den Seiten-

wänden spielt hier die große Scheidung des jüngsten Gerichts, oben in den Gewölben der Weltrichter, unten zu seiner Linken die Verdammten, zu seiner Rechten die Erwählten, dort der Eingang der Hölle, davor das Gedränge der Verlorenen; in den Lüften tragen Dämonen ihre Opfer herbei, am Boden wird die unselige Schar von ihnen vorwärts gestoßen. Und über dem Knäuel der Dämonen und ihrer Opfer in den Lüften stehen auf Wolken die himmlischen Wächter, ge-

Abb. 262 Die Seligen. Von Signorellis jüngstem Gericht. (Orvieto.)

panzerte Engel, die Hand am Schwertknauf. Drüben aber stehen, den Blick zum Himmel gerichtet, die Hände faltend, die Seligen (Abb. 262); in den Lüften thronen Engel mit Harfen, Geigen und Lauten, andere empfangen die Erwählten mit Blumen und Kronen. Man kann sagen, daß die Geschichte vom Sieg und Sturz des Antichrists zu breit gegeben ist, daß die Menschenknäuel nur schwer für die Anschauung sich lösen, und mag noch weiteres aussetzen, indessen man darf nur das, was dem Künstler hier gelungen, vergleichen mit dem, was sein Jahrhundert überhaupt geschaffen, ja was die ganze Kunst vor ihm aus diesem Stoff gemacht hat, und man wird nicht genug staunen können über den Adlerflug, den sein Genius hier genommen. Was

bedeuten allein die Typen, die er hier für die Darstellung der Teufel geprägt! Statt bizarrer Tierfratzen hat er den Ausdruck des Dämonischen in der Steigerung des Menschlichen nach der Seite brutaler Muskelkraft wie nach der Seite des Grausam-Gierigen und Kalt-Höhnischen gefunden. Und was er vom Tierischen beibehielt, das hat er so organisch mit dem Menschlichen verbunden, daß diese Dämonen mit ihren Fledermausflügeln uns als durchaus mögliche Wesen erscheinen. Der Ursprünglichkeit seiner Empfindung entspricht die gewaltige dramatische Kraft, durch die Signorelli seine Gestalten lenkt und regiert. Wenn auf den früheren Bildern, z. B. den Sixtinafresken, ein Redner zum Volk spricht, wie unaufmerksam, wie zerstreut sind da die Hörer, dagegen mit welcher Spannung lauscht das Volk der Predigt des Antichrists! Dann Scenen wie der Sturz des Antichrists und die Flucht seiner Anhänger!

1504 sind die Fresken in Orvieto fertig geworden; sie sind das Höchste, was Signorelli als Künstler geleistet. Michelangelo hat es nicht verschmäht, bei seinem jüngsten Gericht die Gruppe mit dem fliegenden Dämon, der ein Weib auf seinem Rücken trägt, herüberzunehmen. Und obwohl er in seiner galligen Art dem greisen Künstler nicht eben freundlich begegnete, so hat er doch Signorelli noch mehr zu verdanken als jene Gruppe. Die heroischen Gestalten des Umbriers sind die Vorläufer der Titanen des Florentiners.

In **Oberitalien** hatte zu Beginn des Jahrhunderts die Malerschule von Verona den Vorsprung vor allen anderen. Auf Altichiero und Avanzo folgte in Vittore Pisano ein entschiedener, epochemachender Realist. Medailleur von Hause aus hat Vittore auch in der religiösen Malerei das Bildnis betont und daneben Tier- und Landschaftsstudien verwertet.

Zu Padua haben wir Giusto aus Florenz, einen Vorläufer Mantegnas, kennen gelernt (S. 428). Der Paduaner Squarcione scheint mehr Unternehmer gewesen zu sein als Künstler. Dennoch gilt er als der Gründer der Paduaner Schule mit ihrem plastischen und antikisierenden Stil. Sein Zögling Andrea Mantegna (1431—1506) ist der größte italienische Künstler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, einer von den Sternen christlich-religiöser Kunst. Schon in den Äußerlichkeiten des Kostüms zeigen seine Bilder heiliger Geschichte eine Neuerung: sie geben mit archäologischer Treue das Kostüm der Römerzeit. Von der Antike hat er auch die Größe seines Stils, der — wie bei dem Modernen Klinger — plastischen Charakter hat. Modern, italienisch ist das dramatische Pathos, das er den Historien einhaucht und dessen Ausdruck er bis zur Verzerrung steigert.

In dem ersten großen Werk, an dem er mitgeschaffen, den Eremitanifresken in Padua, zeigt sich Mantegna als ein Werdender. Zwei Schulen hatten in der Kapelle an den Legenden des Jakobus und Christophorus gearbeitet: die einheimische von Padua, die des Squarcione, und eine zweite, die man als Ableger der Florentinischen bezeichnen kann und die sich bildete während des Jahrzehnts, in dem Donatello für Padua das Altarwerk in S. Antonio und seinen Gattamelata arbeitete, während gleichzeitig Uccello seine Fresken hier malte.

In den ersten beiden Bildern der Jakobusfolge: Jesus beruft am Strand des Sees die Zebedäussöhne, und Jakobus beschwört Dämonen, unterscheidet sich Mantegna noch kaum von seinen Mitarbeitern. Dann aber setzt der junge Künstler ganz eigenartig kühn ein, und im mächtigen Ringen entsteht ein großartiger Stil, der ganz sein eigen ist. Zuerst in der Taufe des Hermogenes durch Jakobus, der Verurteilung des Apostels zum Tode, dem Gang zur Richtstätte und der Hinrichtung des Märtyrers. Beherrschung des Raumproblems ist hier vor allem das Ziel. Das Streben, die Wandfläche zu durchbrechen und ihr geräumige Tiefe für seine Figuren abzugewinnen, führt ihn zunächst zur Architektur. Jakobus steht im gepflasterten Hof eines prächtigen Palastes, der von einer Pfeilerkolonnade umgeben ist; von einer Balustrade im ersten Stock schauen Neugierige herab. Bei der Gerichtsscene haben wir denselben gepflasterten Platz: vor der Mitte der rechten Seitenwand erhebt sich auf hochgemauertem Unterbau der Thron des Richters, vor dem der Apostel sein Todesurteil empfängt; hier schließt die Scene ein römischer Triumphbogen, an ihm vorbei sieht man ins Freie, in der Ferne glänzt ein Kastell. Während wir uns bis jetzt in derselben Aughöhe mit den handelnden Personen befanden, scheint sich nun plötzlich der Boden der Bühne zu heben. Aus der Öffnung einer mächtigen Thorhalle quillt der Zug heraus, der den Apostel zur Richtstatt geleitet. Wo zwischen den Bauten ein Platz übrig bleibt, in der Tiefe des Thorbogens, im Gäßchen daneben, stehen Menschenmassen, die wir von unserem tiefen Standpunkt aus sehen, von den Weiterzurückstehenden nur die Oberkörper. Auch bei der Hinrichtungsscene wird die Handlung bis an den vordersten Rand des Bildes gerückt. Wir sind im Freien, am Fuß der Hügel, die wir durch die Bogen

hinter dem Tribunal schon in der Ferne mit ihrem Kastell geschaut. Bei seinen Figuren hat Mantegna den plastischen Ausdruck im Auge; es ist ihm, dem Anatomen, Bedürfnis, das Gerüst des Knochenbaus, das Gefüge der Muskeln klarzulegen. Dann liebt diese starke Künstlernatur überhaupt das Kräftige. Es ist kein Zufall, daß in der ganzen Jakobuslegende nicht eine einzige Frauengestalt vorkommt. Und endlich glüht jene echte Künstlerleidenschaft in ihm, die auch Donatello beseelte, die Menschen, die er schuf, gewissermaßen leibhaftig herauszustellen. — Seine Gestalten haben stets etwas Dramatisches, entweder Haltung oder verhaltene Bewegung, wie bei Donatello. Besonders zeigt dies das vierte Bild, wo unmittelbar vor dem Todesstreich, zu dem der Henker ausholt, vor dieser entscheidenden Bewegung einen Augenblick alles wie gebannt darsteht und die Handlung auf ihrem Gipfelpunkt eine kurze Sekunde anhält.

Vasari erzählt: Squarcione habe aus Eifersucht auf seinen Schüler dessen Gestalten gemalte Statuen gescholten. Darauf habe Mantegna in seinen beiden Bildern zur Christophoruslegende, wo der Heilige langsam zu Tode gemartert wird, ein Pfeil aber plötzlich

Abb. 263. Kreuzigung Christi. Von Mantegna. (Louvre.)

in der Luft sich dreht und dem Richter, der vom Fenster des Stadtpalastes zuschaut, sich ins Auge bohrt, und dem andern, wo der Leichnam des Riesen zwischen den rechts und links staunend zur Seite Tretenden weggeschleppt wird — hier also habe Mantegna gezeigt, daß er auch einmal ganz von der Antike absehen und das wirkliche Leben schildern könne. An dieser Anekdote mag so ziemlich alles unwahr sein, aber die Beobachtung ist insofern richtig, als Mantegna in den letzten Bildern der Eremitanifresken das antike Kostüm abgestreift hat und sich vollständig als Realisten auch in dem Sinn zeigt, daß er das ihn umgebende Leben malt.

Außer den Eremitanifresken hat Mantegna in Padua noch ein zweites großes Werk geschaffen: das Altarbild für S. Zeno in Verona. Das Thema war, die Madonna mit dem Kind, umgeben von acht Heiligen, darzustellen. In einer offenen Säulenhalle steht der Thron der Madonna, auf ihrem Schoß steht, von den Mutterhänden leicht gehalten, der Christusknabe, kleine Kinderengel drängen sich auf den Stufen. Links stehen die beiden großen Apostel Petrus und Paulus, die anmutige Jünglingsgestalt des Evangelisten Johannes und der hl. Augustin, Figuren, die an Dürers berühmte Apostel erinnern; rechts der Täufer, S. Zeno im Ornat des Kirchenfürsten, der jugendlich schöne St. Laurentius mit Rose und Palmzweig und St. Benedictus. Fein empfunden ist der Kontrast zwischen der Madonna ganz einfachem Schleier und Gewand und dem prunkenden Pomp, der sie umgiebt. Auf drei kleinen Predellenbildern, vor allem

in der Kreuzigung (Abb. 263), zieht Mantegna zum erstenmal die Landschaft als stimmungweckendes Element heran; hier strebt der Maler mit seiner Licht- und Schattenführung die Stoffe des Bildes, auf die es ihm ankommt: die mörderische Stadt, das Sterben ihres Opfers, den Schmerz der Getreuen, die Kaltsinnigkeit der Schergen herauszuheben, während der Dichter die ganze Herzenshärtigkeit der Menschen in ihrer grellen Nacktheit in diesen öden, trotzigen Felsmassen symbolisiert. Nur noch öder, noch düsterer ist die Landschaft auf dem Bild: Christus im Garten Gethsemane. Auch hier der schroffe Wechsel von Licht und Schatten einer Felsenlandschaft von gespenstischer Öde. Diese Landschaft mit ihrem Detail erinnert an nordische Kunst. Daß Mantegna sich in ihr versuchte, beweist ein Flügel-Altärchen in den Uffizien in Florenz mit der Anbetung der Könige im Mittelbild. Da zeigt sich uns der Meister des großen Stils einmal als Miniaturisten. Mantegna ist der erste namhafte Künstler Italiens, der die nordische Technik des Kupferstichs gepflegt hat. Gerade seiner Kunst, die viel mehr auf plastische als koloristische Effekte ausgeht, mußte diese Technik besonders liegen. In der Passion Christi entwirft er in großen, scharfen Konturen und sucht dann durch feine wagrechte Strichlagen die Gestalten zu runden, da schafft er sich den eigentümlichen „Steinstil" seiner Landschaften, indem er den geheimnisvollen Bau der steinernen Erdkruste studiert. Der Stoff selbst, der uralte, ewig ergreifende, reißt ihn hin, er dichtet ihn mit dem Griffel für sich zurecht, nicht in flüchtigen Skizzen, sondern in Bildern, die sorgfältig ausgeführt sind bis auf den letzten Strich. Wie sehr diese freie Thätigkeit seine dichterische Phantasie anregt, zeigt namentlich das Blatt: Christus vor der Hölle; da steht der Auferstandene auf den zerschmetterten Thorflügeln und streckt den Gefangenen die Hand entgegen in den dunkeln Schlund der gesprengten Pforte und zieht sie heraus. Diese Kupferstiche Mantegnas haben eine Bedeutung erhalten, die der seiner Bilder ebenbürtig ist; viele der größten kommenden Meister haben sich an diesen Blättern der Geißelung, Kreuzabnahme, Bestattung, Höllenfahrt inspiriert; namentlich im Norden haben sie immer aufs neue gewirkt, so auf Dürer, Holbein, Rubens, Rembrandt.

Ob der Künstler Savonarolas Predigt vernommen hat? Wir wissen es nicht. Aber wir spüren in den Werken seines späteren Lebens eine Seelenstimmung, wie sie Michelangelo in seinen Gedichten und in seinen besten Bildwerken ausspricht: weltschmerzliche Sehnsucht nach Frieden. Nil nisi divinum stabile est, cetera funus; so schreibt Mantegna jetzt auf ein Bild des hl. Sebastian, das in seinem Nachlaß gefunden wurde. Und „Dem Erlöser des menschlichen Geschlechts" widmet er jenes ergreifende Blatt der Grablegung, das den Schmerz so leidenschaftlich ausdrückt, wie sonst nur noch Donatello es gewagt hat. Aus solcher Seelenstimmung, nicht als künstlerische Spielerei ist das grausige Bild des toten Christus (in der Brera) zu erklären, das den Leichnam in stärkster Verkürzung vom Fußende gesehen zeigt und dabei die schmerzverzerrten Gesichter von Maria und Johannes: der Künstler will die Wirklichkeit des Todes Christi sich und anderen recht vor Augen stellen. So brutal sind die Thatsachen! Die Muttergottes malt er als die schlichte Magd Gottes (in der Londoner Nationalgalerie), als das Wunder des Glaubens (in der Sammlung Trivulzi) und als die erbarmende Beschützerin in dem großen Votivbild Francesco Gonzagas, der sogen. Madonna della Vittoria vom Jahre 1496 (jetzt im Louvre). Man sieht wohl, daß der Prunk, der sie umgiebt, nicht aus dem Sinn des Künstlers kommen mag.

In **Venedig** bleibt die Malerei auch im 15. Jahrhundert noch lange im Bann der gotischen und byzantinischen Traditionen, die sie im vergangenen Jahrhundert beherrscht. Gotisch bleibt die Form der Altäre; bemalte Skulpturen wechseln mit den Gemälden ab; an byzantinische Kunst erinnern die Gestalten mit ihrer starren, greisenhaften Haltung, dem gräulichen Gesichtsausdruck, den grünlich-grauen Schatten im Fleisch. Freilich, wo es die Verherrlichung des Staates galt, da fühlte man doch das Unvermögen dieser greisenhaften Kunst, mit dem, was auf der terra ferma entstand, zu wetteifern: zur Ausmalung des Dogenpalastes berief man die besten Künstler, die man in Oberitalien kannte, Vittore Pisano und Gentile da Fabriano. Und die neue Kunst, die diese Meister vertraten, machte Eindruck. Als Gentile Venedig verließ, begleitete ihn ein junger Venetianer, dessen Familienname in der Kunst noch einen bedeutsamen Klang gewinnen sollte: Jacopo Bellini.

Um 1440 entstand die erste Schule, in der Venedig den Anschluß an die neue Richtung vollzog, indem Antonio Vivarini, genannt da Murano, sich hier mit einem Deutschen, wahrscheinlich einem Kölner, dem Johannes Alemannus, wie er genannt wurde, zusammenschloß; sie zeichnen zusammen die Bilder, die nun aus ihrer Werkstätte auf Murano hervorgehen, mit ihrem Namen.

Freilich nur leise und allmählich vollzieht sich hier der Übergang zum Neuen: Radikalismus war nicht die Sache der Venetianer. Aber die Plastik fängt nun an, aus den Altarwerken zu verschwinden, die Arkaturen, in denen die einzelnen Gestalten wie eingesperrt gestanden, verlieren oft ihre Säulen, dann fallen sie ganz weg; die Malerei erobert sich die ganze Fläche. Auf die steife Architektur will man noch so wenig verzichten, wie auf die feierliche Pracht der Farbe und Vergoldung, aber an Stelle der starren plastischen tritt eine schmiegsamere gemalte Architektur, die Pracht wird freundlicher, weltlicher, das Spiel der Farben lichter, heiterer. Neben die alten, feierlichen Patriarchen treten jugendliche Heilige in elegantem Zeitkostüm. Bei der Krönung Marias tauchen nun in ihrem Gefolge neben strengen Matronen in nonnenhafter Tracht auch freundliche Jungfrauen auf, minnigliche Gestalten, wie auf Stephan Lochners Dombild. Selbst das Christuskind steht nicht mehr starr und feierlich, mit segnender Gebärde, es wird zum wirklichen Kind, das auf dem Schoß der Mutter einschlummert.

Abb. 264. Beweinung des Leichnams Christi. Von Giov. Bellini. (Brera, Mailand.)

Nach ein paar Jahren schon verschwindet aus den Muraneser Werken der Name des Deutschen. An seiner Stelle erscheint der des Bartolommeo Vivarini (etwa 1450—1499). Dieser arbeitet zunächst in Gemeinschaft mit seinem älteren Bruder Antonio, dann trennen sie sich, und von jetzt an knüpft sich der Fortschritt an die Bilder, die Bartolommeo allein ausführt. Zunächst bringt er aus Padua einen Realismus im Sinn der Squarcioneschule mit. Die Gestalten stehen jetzt wirklich im Raum; in ihrer kräftigen Modellierung gleichen sie freilich mehr bemalten Statuen als wirklichen Menschen. Ihre Züge bekommen wohl den etwas finsteren, grimmigen Ausdruck, der entsteht, wenn das Modell dem Maler lange festhalten muß. Doch bewahrt die leichtere Hand und der feinere Takt den Venezianer davor, ins Grimmassierende, bizarr Häßliche zu verfallen, wie das sonst so leicht bei den Squarcioneschülern geschieht. Jetzt hält der Typus, der den Werken der Frührennaissance einen besonders liebenswürdigen Reiz verleiht, auch in Venedig seinen Einzug; halb Kinderkobold, halb Engel: der Putto. Bartolommeo folgt dem Fortschritt der Kunst in Oberitalien, der sich an Mantegnas Namen knüpft. Aber wenn seine Kunst die Sprache Mantegnas spricht, so ist sie doch dieselbe geblieben, die sie vorher war; sie behandelt ihr altes Thema nur mit den Mitteln seines Stils: die Madonna mit dem Kind, umgeben von Heiligen. Also stets ein Stück Repräsentation, stets ein bloßes Sein, nie ein Geschehen. Keine heilige Geschichte, keine Legende, vor allem auch keine Intimität; nie steigt Maria von ihrem Thron herab, um auch einmal ganz Mutter zu sein. Also sie bedient sich wohl der Sprache des Realismus, weil diese ausdrucksfähiger ist, aber sie bleibt im Kern hieratisch.

Carlo Crivelli (um 1435—95) verbindet mit der byzantinischen Technik und Ikonographie in seltsamer Weise den pathetischen Ton und plastischen Stil Mantegnas.

Neben der Schule von Murano wächst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine andere heran, die der Bellini. Mit Gentile da Fabriano war Jacopo Bellini in den zwanziger Jahren in Florenz gewesen, um die Mitte des Jahrhunderts finden wir ihn in Padua mit seinen Söhnen Gentile und Giovanni; 1453 wird Mantegna sein Schwiegersohn. Jacopo kennen wir fast allein aus seinen Skizzenbüchern in Paris und London. Sie zeigen ihn uns als einen Mann von merkwürdig offenem Blick, besonders für die Landschaft. Seine Söhne verdanken ihre künstlerische Schulung zum guten Teil ihrem Schwager. Mit sicherem Instinkt wenden sie sich nach Venedig; ihr Auftreten dort bedeutet für die Kunst das volle Heraustreten aus den Schranken der älteren Tradition. Ungefähr seit 1473 ist dann derjenige Meister in Venedig, dessen Erscheinen eine völlige Umwälzung in der Malweise hervorruft, Antonello da Messina. Er bringt das Geheimnis, das die Florentiner vergeblich zu ergründen gesucht: die Öltechnik der großen Brüder van Eyck; sofort machen die beiden Bellini sie sich zu eigen. Gewaltige Wirkung übte auf Gentile sein Aufenthalt in Konstantinopel. Wie er nach Venedig zurückkommt, ist sein Blick für das Malerische so geschärft, daß er nun auch dem Leben in der Heimat dasselbe Interesse abgewinnt, wie dem in der Ferne geschauten. So schildert er nun auf großen, vielfigurigen Bildern das Leben Venedigs, wie Ghirlandajo das Florenz Lorenzos gemalt hat. Aber die Legende giebt ihm nur den Vorwand.

Giovanni Bellini (um 1428—1516) zeigt in seinen Bildern anfänglich ganz die zeichnerisch-plastische Art Mantegnas, seine Herbheit und sein Pathos. Dann aber geht mit seiner Kunstweise eine Wandlung vor. Jetzt läßt er die eigentümliche Stimmung auf sich wirken, die aus den Kunstwerken vergangener Jahrhunderte in dem halbbyzantinischen Venedig sprach. Der Zauber dieser feierlichen, großen Poesie ergriff ihn, wie den Crivelli. Aber während dieser mit allem Eigensinn die Äußerlichkeiten des alten Stils festhielt, giebt sie Giovanni völlig preis. Und nun trifft er mit Antonello da Messina zusammen und lernt durch ihn die neue, für breite, tief malerische Wirkung geschaffene Malweise der großen Vlamen kennen. Sofort erkennt der Venezianer hier die gegebene Ausdrucksweise für die ideale Welt, die sein inneres Auge schaut. Jetzt entstehen die Werke, an die jeder denkt, wenn Giovanni Bellinis Name genannt wird: die Madonna mit dem Kind, der tote Heiland, von der Mutter und Johannes oder von jugendschönen Engeln sanft emporgehalten, das ist fast ausschließlich das Thema dieser Bilder. Er hat hier das innere geistige Band gefunden, das die verschiedenen Personen zu stimmungsvoller Einheit verbindet, während bei Mantegna die einzelnen Charaktertypen noch schroff und ablehnend gegeneinander und nur äußerlich zusammengestellt waren. Während das berühmte Altarblatt der Frari noch eine freie Übersetzung von Mantegnas Madonna von S. Zeno (S. 459) ist, schafft er aus neuer eigener Empfindung die Santa Conversacione in der Akademie. Das Bild zeigt eine feine Mischung von Intimität und Repräsentation. Auf andern großen repräsentativen Bildern wird in stimmungsvoller Weise die Landschaft herbeigezogen. Immer größer, immer stiller wird der Meister mit den Jahren; immer mehr verzichtet er auf alles Beiwerk und konzentriert alles auf die unmittelbare Wirkung seiner Gestalten, in die er alle seine Poesie legt. Wunderbar weiß er auch das Schmerzliche, das Furchtbare jetzt zu mildern und zu stiller Größe zu adeln. In der Klage um den Leichnam Christi (Abb. 264) zeigt er die mächtigen Glieder eines Gottes, dem auch der Tod nichts anhaben kann. Frieden auf dem edeln Antlitz, so ruht der Heiland in den Armen der Mutter und des Lieblingsjüngers, deren Schmerz keine Verzweiflung ist, weil schon die Hoffnung vor der Thüre steht, daß hier aus Leiden und Tod unvergängliches Leben entstehen wird. Und wie dieser Christus im Todesschlummer, so haben alle seine Gestalten etwas Erhabenes, Unvergängliches. Ihre Schönheit ist voller Gesundheit und ungestörter Lebenskraft, nicht die zarte Hinfälligkeit der Gestalten Botticellis. Auf dieser Welt liegt das große, stille Leuchten eines unvergänglichen Sommers.

Nachfolger Giov. Bellinis sind in Venedig Cima da Conegliano und Marco Basaiti und in Vicenza Bartolommeo Montagna; ein Nachfolger Gentiles ist Vittore Carpaccio. In Verona führt Cavazzola die Malerei hinüber zur Hochrenaissance.

Die älteren Ferraresen, Cossa, Cosmè stehen unter paduanischem und unter Pieros Einfluß; Lorenzo Costa vollends ganz unter umbrischem. Dessen Mitarbeiter in Bologna, Francesco Raibolini genannt Francia (1450—1517), ist ein zweiter Perugino, mit Anklängen an Giov. Bellini. Er malt Madonnen- und andere ruhige Andachtsbilder, auch einmal eine Kreuzabnahme (Parma) nicht ohne Pathos. Von der paduanischen Schule ist auch die lombardische bis auf Leonardo ein Ableger, mit Namen wie Foppa und Borgognone, und von dieser wieder die piemontesische.

B. Die Kunst im Norden.

I. Die Niederlande.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts bricht auch für die Kunst des Nordens eine neue Zeit an. An ihrer Schwelle stehen der Mosesbrunnen in Dijon (vergl. S. 395 f.) und der Genter Altar der Brüder van Eyck, Werke, in denen plötzlich das Genie die Bestrebungen um eine neue Kunst zusammenfaßt und mit einer weithin leuchtenden Leistung zu einem Ausdruck bringt, der sofort für den neuen Stil klassisch wird. Der Genter Altar ist zugleich das Erstlingswerk einer neuen Technik: der Ölmalerei.

Der Genter Altar ist um so interessanter, als er uns in das Kämpfen und Ringen des neuen Stils selbst hineinführt. Nur für den ersten Blick ist er ein leidlich einheitliches Werk. Ist das Triptychon aufgeschlagen, so sehen wir unten auf blumiger Wiese auf einem Altar das Lamm, aus dessen Brust das hl. Blut in den geweihten Kelch sich ergießt, rings um den Altar knieen Engel mit Marterwerkzeugen und Weihrauchgefäßen; aus Orangen- und Myrtengesträuch, Lilien und Rosen hervor schreiten die Chöre der seligen Frauen von links, die Heiligen und Märtyrer von rechts dem Altar entgegen. Ganz vorne am Bildrand sprudelt der Brunn des Lebens seine krystallnen Fluten in feine Marmorbecken. Davor sind rechts die Apostel, links die Propheten ins Knie gesunken, hinter den Männern des Neuen Bundes dicht gedrängt der Chor der Gläubigen, Päpste, Bischöfe, einfache Geistliche, dann Laien aller Stände vom Fürsten bis zum Bürger. Links hinter den Propheten die Schar derer, die gestorben, bevor das Wort Fleisch geworden, jetzt gläubig-staunend den himmlischen Wundern gegenüberstehend, Patriarchen des Alten Bundes, aber auch Dichter und Philosophen der Heiden. Diesem Mittelstück schließen sich links und rechts je zwei Flügel an: sie zeigen uns zum Brunn des Lebens schreitend von links her erst die Streiter Christi, dann die gerechten Richter, beide hoch zu Roß, die „Richter", Fürsten und Räte in schweren Staatsgewändern, die „Streiter" im blanken Harnisch mit Bannern und Standarten, über blumige Wiesen die Rosse lenkend (Abb. 265). Von rechts naht sich erst der Chor der seligen Pilger auf staubiger Landstraße, allen voran der riesige Christophorus mit seinem Pilgerstecken hoch wie ein Weberbaum, dann der Zug der heiligen Einsiedler um eine Felsenecke biegend, Rosenkränze in den Händen, zwei Frauen schließen ihn, die mit ihren holden Gesichtern seltsam kontrastieren zu den verwitterten Greisenköpfen ihrer Genossen. Hinter der Anbetung des Lammes steigt das Gelände sanft an, dicht bestandene Kuppen schieben sich von rechts und links gegen den Hintergrund zu kulissenartig vor, über ihnen schauen wir am Horizont blauen Himmel, von dem in den Senkungen des Geländes Zinnen und Türme einer fernen Stadt sichtbar werden: es ist das himmlische Jerusalem. Indem derselbe Himmel und Ausschnitte einer ähnlichen Landschaft mit Busch und Fels auch auf den Flügeln sich fortsetzen, verbinden eben Himmel und Landschaft die Anbetung des Lammes mit den nahenden Geschwadern der reisigen Richter und Streiter, der wallenden Pilger und Einsiedler über die hölzernen Rahmenleisten hinweg zu einem verhältnismäßig geschlossenen Ganzen. Über diesem und von ihm und in sich gleichfalls durch Holzrahmen geschieden erhebt sich ein zweites Stockwerk. Über der Anbetung des Lammes thronen in den Nischen einer Architektur, deren Goldgrund über den davor gespannten Brokatteppichen aufleuchtet, drei Gestalten: in der Mitte Gott Vater in juwelengeschmücktem Ornat, die päpstliche Tiara auf dem Haupt, das krystallne Scepter in der Linken; die Rechte segnend erhoben, eine edelsteinblitzende Krone zu seinen Füßen, so blickt er hoheitsvoll gerade aus dem Bild heraus, links von ihm der Täufer in prächtigem Mantel ihm zugewandt, unter dem aber das härene Gewand hervorschaut, barfuß mit wallendem Bart und Haar, einen aufgeschlagenen Folianten auf den Knieen. Rechts von Gott Vater die Jungfrau in Kleid und Diadem der Himmelskönigin, lieblich schüchtern den Blick auf das Buch gesenkt, das ihre schlanken weißen Finger halten. An die drei großen Gestalten, die das Mittelstück bilden, schließen sich hier oben zwei Flügel. Wir blicken durch eine schlicht gemalte Architektur hindurch und sehen in der Tiefe des Raums neben der Jungfrau einen Chor von singenden, neben Johannes einen Chor von musizierenden Engeln, deren einer ganz vorne die Orgel spielt; hinter diesen andächtigen Gestalten lacht freundlich ein Stück blauen Himmels herein. Endlich schließen, in sehr enge Nischen gestellt, die Gestalten von Adam links und Eva rechts die Darstellung, zwei mächtige Akte, ganz vorne an den Rand der Nische gerückt, die Ansicht von unten gemalt, so daß wir

bei Adams leicht vorgeschobenem rechtem Fuß ein Stück von der Sohle sehen. Sie sind gedacht nach vollbrachtem Sündenfall, wie sie ihrer Blöße sich schämen, und bilden hier oben, neben den seligen Engeln in ihrer fröstelnden Nacktheit mit erbarmungsloser Wahrhaftigkeit dargestellt, einen schneidenden Kontrast. Über ihren Häuptern, in flacher Vertiefung, ist grau in grau in kleinen Figuren hier die Scene gemalt, wie Abel betend die Hände hebt, während Kain mit seinem Opfer neben ihm kniet, dort über Eva, wie Kain auf den zu Boden geworfenen Bruder einschlägt.

Wie der Mosesbrunnen so ist auch der Genter Altar die erste große Leistung eines neuen Stils. Aber während dieser beim Werk Sluters fertig dasteht, sehen wir ihn hier noch ringen und tasten, gebunden an den theologischen Beirat des Bestellers, der ihm so vielerlei vorschreibt, daß er die notwendige Einheit des Ganzen noch nicht zu erreichen vermag. Eine gemalte theologische Abhandlung wird bestellt, vergebens sucht auch das Genie eines Hubert van Eyck daraus ein Bild zu machen. Das gelingt nur in der unteren Hälfte der Innen-, in der oberen der Außenansicht: bei der Anbetung des Lammes und bei der Verkündigung. Bei den übrigen Teilen scheitert es teils durch die Unvereinbarkeit der Gegenstände, teils durch das Wechseln des Maßstabs. Hubert versucht bereits das Prinzip des neuen Stils: er strebt die volle Illusion an. Er kennt und beherrscht die beiden alten Stilgattungen: den monumentalen idealistischen der Wandmalerei, den realistischen der Miniatur. Er ringt darnach, aus den Elementen beider einen neuen Stil zu schaffen. Dabei ist die Gefahr die, daß die monumentalen Figuren, im Sinn des realistischen Miniaturstils behandelt, unruhig und peinlich wirken. Gewiß ist es der Genialität des Brüderpaares, der Pietät, mit der der jüngere das Werk des älteren übergangen und vollendet hat, gelungen, diese Klippe zu vermeiden und ein wundervolles Werk zu schaffen. Aber: all der glänzende Flitter, der mit dem Gott Vater geschmückt ist, erhöht keineswegs die Würde des Eindrucks; verglichen mit dem Alten der Tage, wie ihn Michelangelo in unvergleichlicher Einfachheit und Erhabenheit gemalt hat, bekommt Huberts Schöpfung leicht etwas Idolhaftes; die musizierenden Engel wirken in ihrem kindlichen Ernst gewiß entzückend, aber der Eindruck ist in Gefahr, sich abzuschwächen, wenn man entdeckt, daß dieselben rundlichen Kindergesichter bei dem Engel und der Madonna auf der Verkündigung, bei den heiligen Frauen im Gefolge der Einsiedler wiederkehren. Auf den ersten Blick bestricken uns einige individuelle Gestalten unter den Männern links und rechts vom Lebensbrunnen, bis wir sehen, daß die Menge thatsächlich nur aus leichten Abwandlungen dieser Typen besteht.

Man wird geneigt sein, in den Teilen, die das Gepräge des älteren idealistischen Stiles tragen, die Hand des älteren Hubert (um 1370—1426), in denen, welche die Züge des neuen Realismus zeigen, die Hand Jans (um 1390—1440) zu sehen.

Die Flügel sind im Berliner Museum, Adam und Eva in Brüssel, der Rest noch in St. Bavo zu Gent.

Das Bild, das wir uns schon jetzt von Jans Art gemacht, bestätigt sich, wenn wir ins Auge fassen, was er abgesehen von seinem Anteil am Genter Altarwerk geschaffen. Dieses erscheint auch dem ungeschulten Geschmack „schön", während Jans sonstige Schöpfungen weniger Gnade vor ihm finden. Er hat, soweit wir sehen können, auch kaum wieder etwas gemalt, was fürs große Publikum bestimmt war oder doch irgendwie mit ihm rechnen mußte. Der Hofmaler Philipps des Guten scheint im wesentlichen nur für Liebhaber geschaffen zu haben, die seine Art zu würdigen wußten. Außer Porträts finden wir fast nur Darstellungen der Maria mit dem Kind, mit oder ohne Gefolge, wobei er das kleine Format bevorzugt. Charakteristisch ist ihm wie den besten Miniaturisten ein feiner Sinn für das Landschaftliche. Wir denken an Jan und nicht an Hubert, wenn wir sehen, mit welcher Liebe die zarten Blumen botanisch treu gemalt sind, die die Himmelswiese schmücken, die Rosen, die aus dunklem Laubwerk hervorleuchten. Gewiß hat die Landschaft auf der Anbetung des Lammes etwas Gezwungenes, Konstruiertes, wie viel besser steht es aber schon mit der Linear- und der Luftperspektive auf dem Flügel mit den heiligen Pilgern; und auf der Madonna des Kanzlers Rolin endlich öffnet sich uns der Blick durch die schlanke Bogenstellung einer Loggia über die zinnenbewehrte Brüstung einer Gartenterrasse hinweg auf eine Landschaft, die sich bis zum fernen Horizont hin natürlich weitet, wir sehen einen Strom, der in Bogenwindungen durch ein breites Thal sich schlängelt, von einer Brücke überspannt, die in kühnem Bogen die beiden Stadtteile verbindet, die sich mit ihren Giebeln und Türmen auf beiden Ufern ausbreiten, den Wald, der links gegen den Fluß sich vorschiebt, dahinter ein fernes Gebirge, das in zarten Linien leise mit dem duftigen Horizont verschwimmt. Freilich ist auch diese Landschaft viel mehr gedichtet als der Natur getreu nachgebildet. Auch die fernsten Gegenstände sind scharf gegeben wie „mit dem Auge des Adlers" geschaut. Aber es ist doch so vieles gewonnen, der Zauber des Landschaftlichen so tief gefaßt und so bestrickend wiedergegeben, daß das Erreichte für die Nachstrebenden ein starker Ansporn sein mußte, auf dem Weg, den Jan so genial gewiesen, weiterzuschreiten.

Wie für den Zauber der Landschaft, so hat der Meister auch ein tiefes Gefühl für den Reiz des Architektonischen. Er empfindet den ganzen trauten Reiz einer mittelalterlichen Städteansicht. So schauen wir auf der Anbetung des Lammes in der blauen Ferne die Mauern und Türme des himmlischen Jerusalems, so blicken wir aus dem Gemach der Verkündigung hinaus auf Marktplatz und Gassen von Nazareth. Auf einem Bild, von dem wir wohl nur noch Kopien haben, führt uns Jan in das Innere einer gotischen Kathedrale. Die Madonna

mit dem Kind steht nahe der Vierung. Durch die Thüre des Lettners sehen wir gerade noch einen Teil des Hochaltars, vor dem ein paar Engel stehen und sich anschicken, leise ein Lied zum Preise der Gottesmutter anzustimmen: eine Vision von unbeschreiblichem Reiz. Die Vor-

Abb. 265. Die gerechten Richter. Die Streiter Christi. Vom Genter Altar (Berlin).

liebe für den Anblick des Kircheninneren, für die Probleme der Perspektive führen Jan gelegentlich so weit, daß er den Vorgang der Verkündigung einmal in den Chor einer romanischen Kirche hineinverlegt.

So frei Jan mit dem Landschaftlichen und Architektonischen im ganzen schaltet, so genau nimmt er es mit den Einzelheiten. Am respektvollsten aber verfährt er in der Schilderung

des Menschen. Mit derselben peinlichen Genauigkeit, die wir schon bei den Akten und Stifterporträts des Genter Altars bewundert, sucht er auch fernerhin stets sein Modell abzuschreiben; nichts ist ihm hier gleichgültig. Diese Treue hat ihm nicht nur die musterhaften Akte des Altars gelingen lassen, rein künstlerisch genommen vielleicht das Bedeutendste, was er je geschaffen hat —, sondern ihn auch zu einem der größten Porträtisten werden lassen. Wohl schrieb er das Modell einfach ab, aber mit einem feinen Verständnis für das Organische in der Bildung des Schädels, des Gesichts, der Hände, mit scharfem Blick für die geistige Eigenart des Darzustellenden. Und so sehr reizt ihn die Aufgabe, das Individuelle der menschlichen Erscheinung wiederzugeben, daß ihm gewissermaßen alles gleich lieb ist, was ihm vor den Pinsel kommt. Mit derselben Pietät verfährt er den Kleidern gegenüber, die seine Leute anhaben. Er sieht sie mit dem Auge des Dekorateurs und des Miniaturisten mit einem außerordentlich geschärften Blick für die Tonwerte der einzelnen Stoffe. Und da die Mode sich damals häufig in grotesken Bizarrerien bewegte, so berühren uns auch manche von Jans Gestalten grotesk und bizarr. Aus diesem Streben nach treuer Wiedergabe des Charakteristischen ohne Zuthat und Abstrich erklärt sich ein für Jans Kunst sehr bezeichnender Zug: er verschmäht es, zu verschönern. Seine Heiligen sind einfach dem wirklichen Leben entnommen, es sind Porträtfiguren. Und selbst bei der Madonna und dem Kind fühlen wir das Modell überall durch: es ist immer derselbe rundliche Kopf, das beinahe ein bißchen gedunsene Gesicht mit der länglichen Nase, dem kleinen Mund, dem zurückspringenden Kinn, der hohen Stirn mit dem glattgestrichenen, schlicht gescheitelten Haar darüber. Und der Jesusknabe ist noch immer dasselbe Kind, ältlich, verkümmert, mit dünnen Ärmchen. Kaum daß der Meister einmal da, wo er einen Engel schildert, jugendlicher Anmut und Weichheit eine Konzession macht. Ganz bezeichnend ist dagegen, wie Jan Idealgestalten behandelt, wenn er sie als gemalte Skulpturen giebt. Beim Engel der Verkündigung und der Madonna auf den Außenflügeln des Dresdener Altärchens z. B. sind Gewand und Gesicht einfacher, anmutiger, aber auch allgemeiner und leerer. Jan sieht eben in der Plastik die ärmere Kunst, die nicht so viel geben kann, wie die Malerei: sie muß aus der Not eine Tugend machen und idealisieren, die reichere Schwester dagegen vermag den vollen Widerschein der Wirklichkeit zu geben. Aus der Vorliebe Jans für Klein- und Feinmalerei ergiebt sich noch ein anderer, für Jan sehr charakteristischer Zug; nur wenn man lange und recht mit Muße ein Gesicht, eine Gestalt sich betrachtet, in eine Landschaft, in das Innere einer Kirche hineinschaut, ferner nur, wenn mit all diesen Dingen nichts vorgeht, wenn sie sich in aller Ruhe von uns betrachten lassen, nur dann sehen wir sie so, wie Jan sie malt. Und so sind denn auch die Gestalten auf seinen Bildern von einer merkwürdigen Ruhe: kein Affekt bewegt die Züge, keine Geste stört die Stille. Die Madonna hat in einer offenen Halle eines Palastes Platz genommen; ruhig, als wäre er's nicht anders gewohnt, kniet der Kanzler Rolin an seinem Betpult vor ihr. Kaum daß einmal St. Georg, wenn er den Kanonikus Palen der Madonna vorstellt, sich leise neigt und den Helm grüßend lüftet, kaum daß er einmal dabei den Versuch macht, ein schüchtern-höfliches Lächeln zu zeigen. Auch der Engel der Verkündigung, wenn er vor die Jungfrau tritt, wagt ein solches Lächeln, aber dasselbe bekommt bei ihm wie bei St. Georg sofort etwas Starres, Verlegenes. Einzig das Kind ist es, das auf den ruhigen Bildern Jans nicht stille halten will wie die Erwachsenen. Da hebt es das Händchen mit einem Spruchband, da blättert es in dem Buch, das die Mutter auf den Knieen hat, da greift es nach den Blumen, die sie ihm hinhält, da dreht es sich endlich auch einmal herum, um ihr die Ärmchen um den Hals zu schlingen. Aber gerade dieser Gegensatz läßt die Erwachsenen um so ruhiger erscheinen, löst aber doch auch leise die feierliche Ruhe, die sonst etwas Starres bekommen würde.

Man vergißt leicht, mit welch souveränem Geschick Jans Bilder komponiert sind; gerade deshalb, weil sie so aussehen, als ob sie gar nicht anders sein könnten. Nirgends drängt sich das Nebensächliche störend hervor, nirgends flattert seine Darstellung verwirrend auseinander, nirgends fehlt das geistige Band, das die unzähligen Einzelheiten zur ruhigen, geschlossenen Einheit verknüpft. Seine Bilder haben zudem im höchsten Maß die Poesie der Farbe. Er hat es sich zu Nutz gemacht, daß er in einem Zeitalter lebte, das, wie kaum ein anderes, bunte Pracht liebte; auf seinen Bildern glitzert und funkelt es von Gold und flimmert von leuchtenden Farben wie ein Juwel. Aber die Farben sind alle fein zu einander gestimmt und ein milder, goldiger Ton beherrscht das Ganze. Und endlich aus allen diesen Bildern atmet der Zauber des Intimen, des Traulichen, Ruhigen, — sie sind eine Welt, in die kein Streit und Lärm, keine Aufregung mehr dringt, eine Welt, in der sich alle Gegensätze harmonisch gelöst haben, eine Welt, die in jedem Zug echt und wahr und doch eine Wirklichkeit höherer Ordnung ist.

Die neue Technik der Ölmalerei beruht auf der Möglichkeit, naß in naß zu malen und das Trockene mit durchsichtiger Lasurfarbe zu übergehen.

Ein Nachfolger Jans ist Petrus Christophs Sohn in Brügge.

Noch war Jan van Eyck nicht gestorben, da hatte es schon ein junges Talent zu Ansehen gebracht, das seine Kunst weiterführen sollte: Rogier van der Weyden

(1400—1464). Was den Meister von Tournay von Jan unterscheidet, ist im tiefsten Grund das Temperament. Sein Interesse gilt dem Geschehen, dem Handeln und Leiden.

In Brüssel, wohin er 1435 übersiedelte, hat er sich berühmt gemacht durch Rathausbilder; was Rogier anfaßt, wird zur Novelle, zum Drama. Dabei ist er nicht etwa nur auf einen einzigen Ton gestimmt: er beherrscht das Piano so gut wie das Fortissimo. Sein Interesse gehört nach alledem vornehmlich dem Menschen; Landschaft und Architektur ist ihm in höherem Grad nur Beiwerk als dem Jan van Eyck, das zeigt sich schon in seiner ganzen Art,

Abb. 266. Kreuzigung. Von Rogier van der Weyden (Wien).

zu komponieren; mit Vorliebe setzt er seine Figuren nicht in den Bildraum hinein, wie Jan, sondern stellt sie möglichst weit, ganz an den Bildrand vor. Oder er komponiert geradezu in das Bild selbst einen zweiten Rahmen hinein: eine reich skulpierte gotische Arkatur, und stellt nun die Personen so, daß sie den künstlich geschaffenen Rahmen überschneiden. So giebt es gerade auf seinen bezeichnendsten Bildern nur Vorder- und Hintergrund, der Mittelgrund fällt weg. Mit diesem Interesse am Persönlichen hängt zusammen, daß er gar nie genug Erzählung geben kann. Hat er aus dem Leben des Täufers drei Scenen zu liefern, so giebt er bei dem ersten Bild, der Namengebung, in den winzigen Figürchen der Arkatur noch die ganze Vorgeschichte von der Erscheinung des Engels im Tempel, und dazu die Parallelerzählung von Maria und Joseph bis zur Anbetung des Kindes im Stall zu Bethlehem. Zacharias sitzt unter dem Portalbogen, vor ihm hält die Wärterin das Kind; zwischen beiden hindurch sehen wir in die Stube — hier schiebt eben eine Gevatterin der hl. Elisabeth die Kissen in ihrem Himmelbett zurecht; dabei steht die Thür nach hinten offen und wir sehen durch den Flur Frauen zu

Besuch kommen, die die Hausthür haben offen stehen lassen, so daß wir an ihnen vorbei bis auf die Straße, ja bis aufs Feld hinaus blicken. Auf der Anbetung des Middelburger Altars (im Berliner Museum) sehen wir über das Dach des Stalles hinweg in der Ferne eine grasbewachsene Kuppe, und hier die Hirten lagern, auf die der Engel eben zuschreitet. Man könnte in dieser Vorliebe Rogiers, auf demselben Bild mehrere Vorgänge zu schildern, einen die Einheitlichkeit gefährdenden Rückschritt sehen, Jan gegenüber, wenn der Meister nicht dabei mit so viel fein abwägendem Takt verfahren würde. Er rückt solche Nebenscenen so weit zurück, daß sie die Herrschaft der Hauptscene kaum beeinträchtigen. Und auf diesen Hauptscenen eben beruht Rogiers Bedeutung, hier bewährt er seine Meisterschaft, das Psychische, das Leben, die Bewegung zu schildern. So wie Rogier die heilige Geschichte auf den zwei Flügelaltären (jetzt im Berliner Museum) erzählt, so schildert nur ein Meister, der sie selbst mit durchlebt. Hat Rogier hier gegeben, wie sich stille Trauer und Wehmut in Freude auflösen, so versagt seine Kraft auch nicht, wo es gilt, die wilde, herzbrechende Gewalt des Schmerzes uns miterleben zu lassen. Vielleicht sein Höchstes hat er geleistet in seiner „Kreuzabnahme". Ernste Trauer, müde Resignation spricht aus den Gesichtern der älteren Männer, rührend ist die zarte Behutsamkeit des jüngeren auf der Leiter, mit der er den Arm des Herrn hält, ergreifend der leidenschaftliche Schmerz der Magdalena; wie ein Krampf geht es durch die zarten Glieder, sie ringt die Hände, als wollte sie sich die Finger zerbrechen, wie sie sich vorbeugt und schluchzend auf die durchbohrten Füße des Meisters herabstarrt; das alles ist so schlicht und wahr, so ehrlich und dabei doch so fein gegeben, daß man es wohl begreift, daß Rogiers Schilderung auf seine Zeitgenossen den stärksten Eindruck gemacht hat.

Die Darstellungen aus der Passion (Abb. 266) scheinen den Ruf des Meisters begründet zu haben weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus. Dabei ändert sich mit den Jahren sein Stil, namentlich die Art Jans gewinnt stärkeren Einfluß auf ihn. Die Landschaft wird nun nicht mehr bloß dazu verwandt, als Fernansicht den Rahmen einer Bogenöffnung zu füllen. Rogier lernt auf alles solches Rahmenwerk verzichten und läßt z. B. die Beweinung Christi im Freien vor sich gehen. Auf der Anbetung des Münchener Dreikönigsaltars sehen wir unter dem Dach und zwischen den Stützen des Schuppens hindurch über Feld und Busch hinweg auf Bethlehem; auch hier ist das Bestreben, die Landschaft nicht als ein Beiwerk zu geben, sondern den Vorgang in der Landschaft sich abspielen zu lassen, sie mit der Scene zu einem organischen Ganzen zu verschmelzen.

Während im Westen Rogier die Kunst der Brüder van Eyck weiterführte, wuchs auch in der Heimat der beiden Brüder eine Schule heran, die sich bemühte, im Geist Jans zu schaffen. Freilich fehlte in Holland der durch jahrhundertelange höfische Traditionen geschulte Geschmack, wie er in Flandern und Brabant herrscht.

Von Albert van Ouwater, der von 1430—1460 in Haarlem arbeitete, ist nur ein einziges Bild beglaubigt: die Auferweckung des Lazarus (im Berliner Museum). Aber wie nüchtern ist hier alles! Auch Jan van Eyck und Rogier sind gewiß keine „Schönheitsmaler". Doch vergleicht man ihre Menschen mit denen Ouwaters, so fühlt man doch sofort einen merklichen Abstand: bei dem Holländer ist der Menschenschlag schon an sich bäurisch derb, und die Leute wissen nicht recht, was sie mit ihren Gliedern anfangen sollen, sie stehen steif und hölzern da, und wagen sie eine Gebärde, so ist sie leer und linkisch; natürlich ist sie nur bei denen, die sich die Nase zuhalten, um den Verwesungsgeruch nicht zu riechen. Bleibt so die Empfindung schon beim einzelnen gewissermaßen im Innern stecken, so kommt es auch nicht zu einem seelischen Rapport zwischen den Personen der Scene. Trotz alledem hat das Bild seinen Reiz! Was an Empfindung in diesen schwerbeweglichen Zügen, diesen linkischen Bewegungen mit einer rührenden Hilflosigkeit sich zu äußern strebt, ist so echt und so treuherzig, daß es mit all der Ungelenkigkeit wieder versöhnt.

Dieselben Züge finden wir bei dem Hauptmeister der Schule wieder: Dirk Bouts. Er ist zeitig aus Haarlem nach Löwen übergesiedelt und für diese Stadt geworden, was Rogier für Brüssel, aber, minder wandlungsfähig als dieser, hat er zeitlebens an seiner heimischen Art festgehalten. Sein Hauptwerk ist der für die Peterskirche in Löwen gemalte Altar. Sehen wir hier den gotischen Saal, in dem Christus mit seinen Jüngern das Abendmahl feiert, so fühlen wir uns in der nüchternen Behandlung des Innenraums sofort an Ouwater erinnert. Die Menschen, die er uns schildert, zeigen denselben derben Schlag wie die seiner Heimat. Bewegungen zu geben, dazu ist er womöglich noch weniger fähig als Ouwater. Dagegen gelingt es ihm mit solchen Affekten, die an sich etwas Verhaltenes, Zartes, Schüchternes haben. Wie rührend spricht die innige Ehrfurcht aus den groben Zügen des Mose, wie er auf den Knieen zu dem Herrn aufschaut, der im feurigen Busch vor ihm schwebt. Diesen selben Sinn für das Stille, Ruhige bewährt der Meister auch der Landschaft gegenüber. Er wandelt hier in den Wegen wie Rogier in seiner späteren Zeit. Gewiß, dem kindlichen Sinn der Zeit zahlt auch Bouts seinen Tribut; ihm, dem Sohn der flachen Küstenniederung, haben besonders die Felsen und Wände imponiert, die er in den Hügeln und Steinbrüchen des Scheldethals kennen gelernt.

Aber, indem er auch hier auf das Bewegte verzichtet, geht ihm darüber der Blick auf für die unscheinbaren inneren Zusammenhänge, die machen, daß eine Landschaft als Einheit, als Ganzes wirkt, für den weichen Fluß der Linien, die, indem sie sich unmerklich verkürzen, der Landschaft ihre Tiefe geben, für den zarten Duft der Töne, die, indem sie leise verschmelzen und nach der Tiefe hin die Lokalfarben in sich hinsterben lassen, die Ferne leicht verschleiern und erst als Ferne erscheinen lassen. Und wie dem leisen Leben und Weben der Farben im Freien, so ist der Meister auch zuerst dem geheimnisvollen Weben des Lichtes und seinem Kampf mit Schatten und Dunkel nachgegangen. Das historische Verdienst Dirk Bouts liegt eben darin, daß er das Landschaftliche über die Eycks und über Rogier hinaus weitergeführt hat. Seine Wirkung auf uns beruht darauf, daß wir seine Menschen, wenn wir uns einmal an sie gewöhnt haben, liebgewinnen: es ist die Tiefe und Ehrlichkeit des Empfindens, gepaart mit jener herben, keuschen Zurückhaltung, die fürchtet, ein Gefühl zu profanieren, schon indem sie es zeigt.

Wie ein Zerrbild erscheint daneben das Werk eines hochbegabten Künstlers, der von der Kunst Rogiers zwar Anregung, nicht aber die Zucht des Geschmacks zu genießen gehabt hat. Gertgen, genannt Jan van Haarlem, weil er im Haus der Johanniter dort lebte und malte, ist schon mit 28 Jahren gestorben. Mit seinen Landsleuten Ouwater und Bouts hat er den feinen Sinn für das Spiel der Farbe und des Lichts gemein und handhabt die Perspektive mit Sicherheit. Aber während er auf seiner Beweinung Christi den Mittelpunkt, den Leichnam umgeben von den Trauernden, harmonisch wiedergiebt, machen sich droben auf der Kuppe bei den Kreuzen die Henkersknechte um die toten Schächer zu schaffen, ziehen sie herab, stoßen und zerren sie in ein Loch, so daß durch diese häßliche Scene die Stimmung zerstört wird. Dieselben Züge, ein ausgesprochenes feines Landschaftsgefühl, verbunden mit der bizarren Laune zum Karikieren, zeigt seine sogen. „heilige Sippe". Die feinen Gestalten und Gesichter der Frauen sind mit Liebe gegeben, doch kann der Künstler auch hier nicht ernst bleiben, und vollends bei der Staffage des Hintergrunds läßt Jan seiner Laune die Zügel schießen.

In dem Genter Hugo van der Goes (um 1430—1482) lernen wir den Meister kennen, der die edelsten Traditionen der Kunst Jans, Rogiers und Dirks weiterführte. Ein böser Stern hat wie über dem Leben, so über dem Werk des Künstlers gewaltet. Nur ein Werk hat sich von seiner Hand erhalten, das ihm sicher zuzuschreiben ist. Lange war sein Name verschollen und sein Werk ist unter Namen anderer Künstler oder unbekannter Herkunft gelaufen. Aber freilich, dieses eine Werk, der Portinari-Altar in Florenz, ist auch eines der Meisterwerke der Kunst überhaupt.

Vorfrühlingsstimmung liegt auf der Landschaft mit ihren kahlen Bäumen, in der ein verwunschenes Schloß steht, davor ein halbverfallenes Gemäuer, mit einigen Balken zu einem Schuppen hergerichtet, zwischen zwei prächtigen romanischen Säulen ein alter steinerner Brunnentrog, der jetzt Ochs und Esel als Krippe dient. Auf dem kahlen Estrich davor liegt nackt auf dem Rücken ein Kind; aber ein überirdisches Licht umstrahlt den zarten Körper, es strömt von ihm aus in den dunkeln Raum, es fällt voll auf die jugendliche Mutter, die anbetend vor dem Kinde kniet; an der Grenze von Licht und Schatten hält sich bescheiden zurück eine Zuschauerschaft, an der Säule links kniet andächtig Joseph als Greis, am Ausgang des Schuppens gegen das Feld hin, wo ihre Schafe weiden, drängen sich Hirten, knieend, einer über der Schulter des andern hereinsehend, rings um und zwischen den Irdischen kniet auf dem Boden, schwebt über der Krippe, lugt zu den Dachsparren herein beflügeltes himmlisches Gesinde, in Freude und Staunen die Hände breitend oder faltend, schauend, lauschend. Ganz vorne zwischen zwei Engelgruppen vor einem Bund Stroh stehen eine Vase mit Lilien, ein Glas mit Alpenveilchen, ein stiller Gruß an Mutter und Kind, von unsichtbarer Hand bescheiden dorthin gestellt. Auf dem linken Flügel schreitet Maria, von Joseph unterstützt, einen Saumpfad mühsam hinab; im Vordergrund kniet der Stifter Portinari mit seinen beiden hübschen Knaben, bei ihnen der hl. Antonius und Thomas. Auf dem rechten Flügel stehen Gattin und Tochter mit zwei weiblichen Schutzheiligen, im Hintergrund die drei Könige. Durch das Ganze weht ein kühner Geist, ein Zug edler Einfachheit, eine andächtige Bescheidenheit vor der Natur. Wir haben hier in der Geschichte der Malerei die erste Winterlandschaft mit ihrem Zauber. Die Hirten sind Gestalten, bei denen wir vergessen, daß ihre Tracht nicht die heutige ist, so wahr und natürlich sind sie gegeben. Mit derselben Einfachheit und Sicherheit sind die Tiere gesehen. Hugo soll nach einigen das Christkind zu realistisch, unschön gemalt haben; uns scheint, er habe es eben gemalt im Sinn des Evangeliums: „In unser armes Fleisch und Blut verkleidet sich das ewig Gut". Und seltsam, was der Dichter weiter singt, das hat der Künstler mit der Dichterseele kühn versucht in seiner Sprache zu sagen: „Das ewig Licht leucht't da herein, giebt der Welt einen neuen Schein, es leucht't wohl mitten in der Nacht, und uns des Lichtes Kinder macht"; indem er von diesem armen kindlichen Körper goldiges Licht ausstrahlen läßt, das den dunkeln Stall erleuchtet

und von allen Gesichtern widerscheint. Auch Maria und Joseph giebt der Meister nicht als Verklärte, sondern als Menschen von Fleisch und Blut, sogar sehr einfache Menschen, deren Händen man es ansieht, daß sie selbst an der Arbeit zugreifen müssen. Trotzdem hat dieser Joseph eine Vornehmheit, wie sie kein Kleid zu geben vermag, und aus den Zügen der „Bauernmagd" Maria spricht die tapfere Seele, die alles in Demut und Geduld getragen und überwunden hat.

Auf dem Weihnachtsbild läßt Goes das himmlische Licht, das vom Christkind ausstrahlt, den finstern Dämon in sein Element verscheuchen; mit einem Dämon, der alle Schrecken der Finsternis in sich verkörpert, hat der große Meister selber zu kämpfen gehabt — er hat sich vor seinem furchtbaren Feind hinter die geweihten Mauern des Klosters geflüchtet und ist doch von ihm ereilt worden: in der Umnachtung des Wahnsinns ist er dort gestorben.

Die Kunst des Hugo van der Goes, wie er nicht bloß die heiligen Gestalten, auch wie er die Stifterfamilie, vor allem wie er die Bauern seines Bildes gesehen, bedeutet einen Fortschritt über die Schranken der Konvention hinaus, ebenso wie seine Erfassung einer individuellen Landschaft in der besonderen winterlichen Stimmung, wie sein Eingehen auf den Kampf des Lichtes mit den Schatten, wie der Zauber großartiger Poesie, der bei ihm über der Weihnachtsscene weht. Den Blick nach vorwärts gerichtet, ein mächtiger Eroberer im Reich der Kunst, mehrt er aus Eigenem den Schatz, den er von den Großen, den Eyck und Rogier, überkommen.

Eine Natur ganz anderer Art ist der Mann, der am Schluß der von den Brüdern Eyck ausgehenden glänzenden Entfaltung des niederländischen Realismus im 15. Jahrhundert steht: Hans Memling (ca. 1430—94). Er ist kein Niederländer, sondern ein Deutscher und wahrscheinlich aus der Gegend um Mainz gebürtig, und er ist seinem ganzen Wesen nach viel weniger Realist als Romantiker. Goes ist in und mit der großen niederländischen Malerei aufgewachsen. Memling lernt erst in reifen Jahren die niederländische Malerei in ihrer Heimat kennen und sieht sie sein Lebtag mit den Augen eines, der, in ein kaum geahntes Wunderland eingedrungen, nicht fertig wird mit dem Entdecken von immer neuen Herrlichkeiten in dem, was ihn da fertig umgiebt oder noch unter seinen Augen entsteht. So zeigt Memlings Malerei in den Jahrzehnten des ausgehenden Jahrhunderts den Niederländern ihre eigene wundervolle Kunst, gesehen mit dem Auge des entzückten Fremdlings, und daneben enthält seine Kunst noch einen Zug seines heimatlichen Wesens, wie es ihm die Erinnerung verklärt, der gerade der niederländischen Art fremd genug ist, um noch als ein feiner Reiz mehr zu wirken, und doch noch so verwandt, daß er völlig mitempfunden und verstanden werden kann: jener Sinn fürs Zarte, Leise, Traumhafte, wie ihn die alten Kölner haben.

In Rogiers Werkstatt in Brüssel arbeitet er, anfangs wahrscheinlich neben Hugo v. d. Goes, sich so in die Art Rogiers ein, daß die Abgrenzung seiner frühesten Arbeiten vom Schulgut Rogiers mehr oder weniger unsicher ist. Nach der Weise Rogiers lernt er das christliche Drama, die Kreuzigung, die Beklagung des heiligen Leichnams, das jüngste Gericht, Himmel und Hölle malen; aber freilich atmen diese Darstellungen bei Memling einen ganz andern Geist (Abb. 267; vom Altarwerk in Danzig 1473). Weit entfernt von Rogiers wildem Pathos und eherner Dramatik geht durch alle ein leise elegischer Zug. In dem Maß, wie Memling wagt, seiner eigenen Art zu folgen, schließt er sich immer mehr Rogiers späterer Art an, da aus dem Maler der Kreuzabnahme der höfische Meister geworden ist, der unter dem Bild der heiligen drei Könige die Burgunderfürsten mit ihrem glänzenden Gefolge verewigt. Er geht aber auch über Rogier zurück unmittelbar auf Eyck. Schon früh wegen seiner weichen, feinen Art ein beliebter Porträtist, giebt er seinen Bildnissen bald Hintergründe, Blicke auf Höfe und Gassen ꝛc., die, ganz im Eyckschen Miniaturstil gemalt, mit der Lupe gesehen und genossen werden wollen. Auf den Flügeln seiner Altäre giebt er gern Einzelfiguren, die wie traumversunken dasitzen oder -stehen, unter einer geschmackvollen Architektur mit dem Ausblick auf Matten, Baumwipfel oder Meeresbuchten. Wie er dem Leidenschaftlichen, Lauten und Bewegten aus dem Wege geht, so hat er mehr Sinn für weibliche Anmut als für männliche Kraft. Wo er Männer malen muß, erhalten auch sie einen gewissen Zug ins Weibliche. — Der Täufer ist bei ihm kein leidenschaftverzehrter Asket, sondern ein träumerischer Visionär. Der Erzengel Michael (Abb. 267) erscheint bei ihm, obwohl er in Eisen starrt, doch mit knabenhaft weichen Zügen und wallenden Locken wie ein graziöser Page. Von jeher ist er als Frauenmaler berühmt. Freilich die herbe Frische und gesunde Kraft geht seinen Frauen ab. Sie haben etwas Verträumtes, Bleiches, sie

Abb. 267. Das Jüngste Gericht. Von H. Memling. (Danzig.)

gleichen mehr Blumen, denen ein kurzes Leben in warmer Sommerluft beschieden ist, als Wesen von Fleisch und Blut, die dem Gewittersturm zu trotzen wissen.

Vielleicht ist nichts so bezeichnend für Memlings Art, wie die Legende der hl. Ursula, die er auf ihrem Reliquienschrein im Johannesspital zu Brügge (hier lebte er später bis zu seinem Tode 1494) erzählt: die Wanderfahrt der 11 000 Jungfrauen zu Schiff auf dem Rhein, den päpstlichen Empfang in Rom, das traurige Ende der Jungfrauen bei der Landung in Köln durch die Pfeile und Schwerter der Heiden, — das Martyrium der Heiligen selber, wie sie dem heidnischen Prinzen ihre Hand weigert. Gerade wie er hier den Zusammenstoß dieser zarten Mädchengestalten mit der rauhen Wirklichkeit, die Diskretion, mit der er das Leiden schildert, ist so bezeichnend für seine Art. Nicht anders, als gälte es Rosen abzuwehren, die ihnen zum neckenden Willkomm zugeworfen würden, so heben die Jungfrauen an Bord des Schiffs die Hände gegen die Pfeile, die ihnen entgegenfliegen, sie scheinen schon im Geist entrückt, dahin, wo es keine rohen Menschen mehr giebt, — ihre Führerin selbst wehrt wie aus einem seligen Traum heraus die werbenden Worte des Prinzen ab, der sie retten will, während schon der Bogen gegen ihre zarte Brust gespannt ist. Ein Duft wie von Lilien und Rosen liegt trotz allen Blutvergießens über dieser Ursulalegende Memlings. Wir sehen: Memling, der sonst auf seinen Bildern die einzelnen Personen zusammenstellt, ohne daß ein anderes Band sie verknüpft, als die gemeinsame träumerische Stimmung — Memling weiß auch zu erzählen, freilich nicht als Dramatiker, der uns erschüttert, sondern als echter und gerechter Märchenerzähler, der uns einspinnt in den Zauber der Legende.

Und wie in Florenz nach dem Zusammenbruch der Mediceerherrlichkeit eine eigentümlich romantisch-elegische Stimmung Platz griff, so muß dem Sturz des glänzenden Burgunderreichs und dem Untergang seines stolzen Herrschers in den eisbedeckten Sümpfen vor Nancy eine ähnliche Stimmung vorangegangen und gefolgt sein. Und wie dort Botticelli und Perugino, so scheint es hier Memling gewesen zu sein, in dem sich diese Stimmung wie eine geheimnisvolle Ahnung aussprach. Die Nerven waren empfindlich geworden gegen alles Gewaltsame, alles groß und mächtig Daherschreitende; das Schreckliche, das Erschütternde konnte man nicht mehr anders ertragen als gemildert durch den sanften Schleier der Legende. So und nicht anders wollte man nun auch die Schmerzen der Gottesmutter, die Passion des Herrn vorgetragen haben. Diesem eigentümlichen Bedürfnis scheinen jene großen Bilder Memlings ihren Ursprung zu verdanken, auf denen er mit bewußtem Archaismus und gewollter Naivität die ganze Geschichte Marias und Christi auf einer einzigen Tafel Akt für Akt nebeneinandergestellt erzählt, nur daß er durch den Rahmen einer wundersamen Landschaft alles zusammenhält und das Schreckliche mildert, einmal durch den kleinen, der Miniatur entlehnten Maßstab, dann durch den idyllischen Charakter der Landschaft und die liebevolle, genreartige Darstellung des Nebensächlichen. So konfus der Gesamteindruck ist, so mühsam man den Faden der Handlung suchen muß, die einzelnen Bilder selber entzücken durch die liebenswürdige Frische, mit der sie vorgetragen sind, wahre Meisterwerke feiner Novellistik im Miniaturstil. Aufs Ganze gesehen ein Archaismus, bedeuten doch gerade diese Bilder einen letzten Fortschritt der niederländischen Kunst: hier führen die Personen ihr Dasein in der Landschaft statt vor der Landschaft, hier sind die feinsten und kleinsten Züge des wirklichen Lebens mit einer Frische gesehen und mit einer Freiheit von den Fesseln der Konvention gegeben, wie kaum zuvor. Ein Schritt noch — und das selbständige Landschaftsbild mit figürlicher Staffage, wie das Genrebild, das in den intimen Zügen des täglichen Lebens sein Wesen hat — ein Schritt noch und diese beiden Zweige einer in sich selbständigen und freien Profan-Kunst sind zu eigenem Leben erwacht.

Und doch: neben dem Weihnachtsbild von Goes, ja noch neben der Kreuzabnahme Rogiers bedeuten diese Miniaturcyklen einen Rückschritt. Die Darstellung der Menschen in einem Stil, so frei wie er auf Memlings Miniaturen, so monumental wie er bei Rogier und Goes ist, das war die nächste, die dringende Aufgabe für die niederländische Kunst. In den lebensgroßen Gestalten des Christus, von musizierenden Engeln umgeben (im Museum in Antwerpen) hat Memling selbst noch diesen Weg beschritten; den eigentlichen Fortschritt in dieser Richtung hat der niederländischen Kunst erst Quinten Massys gebracht. Auf die Berührung, auf die selbständige Auseinandersetzung mit den Italienern kam es hier an. Daß sich diese Berührung noch in den letzten Jahren Memlings anbahnte, das beweisen einige späte Werke des Meisters. Auf Madonnenbildern von ihm in den Uffizien und in Wien tauchen bereits nackte Engelsputten auf und Fruchtgehänge, die sie über den Thron der Madonna aufspannen: Vorboten der Renaissance.

Ein Nachfolger Memlings ist Gerard David (ca. 1460—1523) aus Oudewater, thätig in Brüssel seit 1484. (Muttergottes mit Engeln, Heiligen und Stiftern von 1509, jetzt in Rouen.)

Die Miniaturmalerei hat im Lande der van Eyck zur Zeit des Buchdrucks noch bewunderungswürdige Arbeiten hervorgebracht wie das Brevier des Herzogs von Bedford in Paris und das Breviarium Grimani in Venedig. Nur wenige Meister nennen sich, Lievin van Lathem, Gerard van Horenbout.

Frankreich hat nur zwei nennenswerte Meister aufzuweisen, beide zugleich Buch- und Tafelmaler: Jean Foucquet am Hofe Ludwigs XI. und Nicolas Froment von Avignon am Musenhofe Renés zu Aix.

II. Deutschland.

1. Malerei.

Wenn man von einer mit dem 15. Jahrhundert neu auftauchenden Kunst spricht, so gilt das in Deutschland wie im Norden überhaupt nur von der Malerei und Plastik. Während diese sich von der gotischen Art energisch abwenden, verharrt die Baukunst in den seit zwei Jahrhunderten eingeschlagenen Bahnen; hier lebt sich der alte Stil während des Jahrhunderts aus in Formen, die man unter dem Begriff der „Spätgotik" zusammenfaßt.

Die Anfänge des Neuen in Malerei und Plastik sind noch keineswegs genügend aufgehellt; sie liegen bei der Plastik heute noch viel mehr im Dunkeln als bei der Malerei. Hier besteht das Neue darin, daß sich die Malerei von den Fesseln, in die sie die in der Gotik allbeherrschende Architektur geschlagen, losmacht. Hier hatte es einen Zweig gegeben, der im Grund diesem Banne überhaupt nicht oder doch nur in gewissen stilistischen Dingen unterlegen war: die Miniaturmalerei. Wohl hat dereinst auch sie dem gotischen Schönheitsideal sich gefügt, aber, sobald man dessen überdrüssig wurde, standen hier keine unübersteiglichen Schranken für eine freiere Bewegung im Wege. Der Übergang von den gotischen Typen zu einer realistischeren Anschauung wird hier schon im 14. Jahrhundert vollzogen. Vielleicht darf man aber auch in der Tafelmalerei der Nürnberger und mehr noch der Kölner Schule des 14. Jahrhunderts etwas sehen, was im Prinzip schon eine Befreiung von der Gotik bedeutet. Die Typen sind auch hier nicht mehr die eigentlich gotischen, sie haben wie die der Miniatur eine Wandlung durchgemacht, freilich in einer entgegengesetzten Richtung: ist es dort die Richtung des Naturalismus, nach der hin die Wandlung sich vollzieht, so erscheinen hier die gotischen Typen eigentümlich spiritualisiert. Zum guten Teil scheinen die Erzeugnisse der Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts dem Bedürfnis der von der Mystik berührten Kreise ihre Entstehung verdankt zu haben; jedenfalls diente ein bedeutender Teil der Tafelbilder von Hause aus den Zwecken der Privatandacht und unterlag damit dem Bann des architektonischen Elements nicht in dem Maß wie die Bilder der Kirchenaltäre. Da wohl auch hier die freiere Bewegung der intimen Arbeiten auf den Stil der offiziellen Werke in formaler Beziehung zurückwirkte, so scheint auch schon für die Tafelmalerei eine Bresche in die Schranken der Gotik gelegt, durch die der Weg in die Freiheit führte.

Die religiöse Stimmung und das aus ihr sich ergebende Anschauungsideal, wie es die Werke Meister Wilhelms (S. 402) zeigen, war doch wohl zu hoch und zu still, als daß es sich in dem sehr realistisch gestimmten Geschlecht vom Beginn des 15. Jahrhunderts breitere Schichten hätte erobern können. Der feine und zarte Idealismus mußte einem frischen, ja derben Naturalismus weichen. Und in der That: der Übergang zu einer realistischeren, dem Miniaturstil sich nähernden Haltung scheint mit der weiteren Verbreitung der Tafelmalerei, zunächst in Oberdeutschland, überhaupt zusammengefallen zu sein. Bezeichnend ist es immerhin, daß die einzige bedeutende Stätte der Tafelmalerei älteren Stils hier im Süden, Nürnberg, sich zunächst ebenso zurückhält wie Köln im Norden, daß der Fortschritt von einer Gegend ausgeht, die in der Kunst der Malerei wenigstens noch kaum mitgesprochen: von Schwaben.

Die neue Richtung im Gebiet der Malerei setzt zuerst in Schwaben ein mit Lukas Moser aus Weilderstadt. Sein Altar in Tiefenbronn, der die heilige Magdalena feiert, ist 1431 vollendet worden. Ganz im Geist der neuen Zeit läßt sich der Meister nicht daran ge-

nügen, die Heilige mit ihren Genossen ruhig zur Anbetung hinzustellen, nein, er will ihre wunderſame Geſchichte erzählen, und ſo erzählen, daß der Beſchauer ſie mitzuerleben glaubt. Wie gleichgültig für den Kern der Legende iſt die Thatſache, daß die fromme Geſellſchaft, um nach Marſeille zu gelangen, über See fahren mußte, und dann, als ſie in Nacht und Nebel ankam, auf den Stufen des Königspalaſtes bis zum Morgengrauen und der Öffnung des Thors nur eine ſehr unbequeme Nachtruhe fand. Trotzdem ergiebt Seefahrt und Biwak das Motiv für je ein beſonderes Bild. Ein Stück Wirklichkeit in überzeugender Greifbarkeit zu geben, das iſt der neuen Kunſt innerſtes, ſtärkſtes, treibendes Verlangen. Nicht an die Andacht, an die Phantaſie des Beſchauers wendet ſie ſich vor allem und zuerſt. Nicht als ob ſie ſchon den Gehalt, auch den religiöſen, deſſen was ſie erzählt, preisgeben wollte: ſie ſucht

Abb. 268. St. Katharina und St. Magdalena. Von Konrad Witz (Straßburg).

ihm in ihrer Art bei Moſer noch gerecht zu werden. Aber die Rückſicht auf ihn tritt doch vor dem innerſten Anliegen zurück. Der nicht gerade geiſtreiche Ausdruck des Einnickens, dieſes unwillkürlich fröſtelnde Aneinanderrücken iſt ſo überzeugend gegeben, daß ſich die Phantaſie gezwungen ſieht, das, was ihr der Künſtler bietet, für wirklich zu nehmen und mitzuerleben.

Bei Lukas Moſer halten ſich beide Elemente, das neue und das alte, noch einigermaßen die Wagſchale. So wenig wie den altertümlichen feierlichen Goldgrund, ſo wenig giebt er die milde Anmut der Geſtalten, die ſtille Gehaltenheit der Stimmung preis, wie ſie der vorangehenden Kunſtweiſe eigen ſind. — Ein rückſichtsloſer Neuerer, der kühn dem neuen Kunſtprinzip bis in ſeine Übertreibungen hinein folgt, iſt der Moſer zeitlich naheſtehende Konrad Witz in Baſel. Er ſcheint die Bekanntſchaft mit der niederländiſchen Kunſt gemacht zu haben. Was er hier an Technik und Auffaſſung geſehen, eignet er ſich an, verarbeitet es aber zu einem perſönlichen Stil von höchſter Eigenart. Was ihn reizt, das ſind Probleme, faſt darf man ſagen Kunſtſtücke rein zeichneriſcher und maleriſcher Art. Er hat St. Katharina und St. Magdalena zu malen (Abb. 268). Sie ſitzen auf niedrigen Schemeln, die durch das Faltengeknitter ungeheurer Mäntel verdeckt werden, in einem Kreuzgang, und zwar dem des Baſler Münſters.

Dem Künstler macht es Spaß, den Durchblick zu geben durch den langen Gang bis hinaus auf die Straße und hinüber in die offene Auslage eines Juweliers. Auf seinem Bild, auf dem St. Christophorus das Christkind übers Wasser trägt, zeigt er, wie nach der Ferne hin die Farben des Wassers und der Küsten, die Berge und Wälder immer stumpfer werden und endlich in einen einzigen graublauen Ton zusammengehen. Seinen Gestalten sucht er volle Wirklichkeit im Raum zu geben, indem er sie mit dem Schatten malt, den sie werfen. Es ist bezeichnend für ihn, daß er auch einmal einen rein profanen Stoff behandelt. Freilich, dieser Cäsar, oder Ahasver haben nichts Fürstliches, sie sind Könige aus einer Hanswurstiade. Und an Giotto darf man nicht denken, wenn man das Basler Bild ansieht, wo Joachim und Anna sich an der goldenen Pforte des Tempels begegnen. Der Thorbalken, der da in kühner Verkürzung fast gerade aus dem Bild herausragt, die Mauer, die sich im Rinnstein spiegelt, sie sind dem Meister wichtiger als die Gefühle des heiligen Paares. — Völlige Gleichgültigkeit gegen den geistigen Gehalt des Motivs, das ist für seine Kunst charakteristisch. Er nimmt das nächste beste Modell und malt es so wirklichkeitsgetreu, als er kann, an Charakteristik in höherem Sinn denkt er dabei nicht; ja es könnte scheinen, als karikiere er geradezu absichtlich. So sind seine Werke zwar technische Meisterstücke ersten Rangs, aber alles, nur keine Andachtsbilder. — Daß schon Lukas Moser mit seiner ungleich konservativeren Art sich dem Publikum gegenüber nicht leicht that, beweist seine Klage auf dem Tiefenbronner Altar: „schrei kunst und klag dich sehr — dein begehret niemand mehr!" Noch weniger konnte Witz' Kunst Wurzel schlagen: der Abgrund zwischen dem Gewohnten und dem Neuen war zu groß, der Sprung zu unvermittelt, so scheinen alle Eroberungen, die hier gemacht waren, nach dem Tod des Meisters so gut wie verloren gegangen zu sein.

Eine Richtung, die von vornherein mehr Aussicht hatte, sich halten und weiterentwickeln zu können, vertritt der Maler des Altarwerks, das 1458 in Sterzing aufgestellt ward; der Ulmer Bildschnitzer Hans Multscher hat es geliefert. Die gemalten Tafeln stellen teils die Marienlegende dar, teils Scenen aus der Passion. In allem dem, in was Konrad Witz stark war, ist der Meister dieser Bilder schwach. Es macht ihm Mühe, einen einfachen Innenraum perspektivisch einigermaßen richtig darzustellen. Er versucht sich wohl auch im Landschaftlichen, scheitert aber schon an dem Versuch, ein erträgliches Verhältnis zwischen dem Vordergrund mit seinen großen Figuren und dem landschaftlichen Hintergrund und den dort sich bewegenden Personen herzustellen. Wo er kann, schließt er die Scene schon unmittelbar hinter dem allervordersten Raum, mit einem gemusterten Goldgrund, der bei ihm so wie so die Stelle des blauen Himmels vertritt. Seine Stärke liegt durchweg in dem psychischen Gehalt, den er seiner Darstellung zu geben weiß. Auf der Verkündigung strahlt das ganz einfache Mädchenzimmer der Maria von Ordnung und Sauberkeit, sie selbst ist eine Gestalt von überraschender Anmut. Mit treuherziger Naivität ist die Geburt des Christkinds geschildert. In den Passionsbildern ist Christus immer würdig, ja edel, und mit einer gewissen geistigen Größe dargestellt. Seine Begleiter sind ausgestattet mit Zügen einer nicht bloß äußerlichen Anmut und Vornehmheit, und scheiden sich so bei aller Schlichtheit in Gewand und Haltung eindrucksvoll von den Feinden Christi in ihren prächtigen Kostümen mit den gemeinen, haßerfüllten Gesichtern.

Auch bei dem Maler des Sterzinger Altars sind niederländische Einflüsse unverkennbar vorhanden, aber konservativer als Witz hat der Ulmer Meister eine viel intimere Fühlung mit der älteren heimischen Art sich erhalten. Auf dem Weg, den er beschritt, war eine organische Weiterentwicklung möglich, bei der man von den Niederländern lernen und doch die wohlberechtigte Eigenart behaupten konnte.

Für die Lage der Dinge überaus bezeichnend ist es, daß nun unternehmende Gesellen des Malerhandwerks anfangen, die beschwerliche Pilgerfahrt ins gelobte Land der neuen Technik, die Niederlande selbst, auszuführen und dann mit dem, was sie sich angeeignet, zu Haus als Konkurrenten der älteren Richtung sich aufzuthun. So kommt es, daß nunmehr im Süden, vor allem in den namenlosen Erzeugnissen der Dutzendmalerei, die niederländische Art reißend überhand nimmt, nämlich das von ihr, was sich von diesen Handwerkern und auf diese Weise importieren ließ.

Der typische Vertreter dieser Niederländerschüler im schwäbischen Süden, zugleich ihr Heros, ist Friedrich Herlin (gest. um 1500), der Stadtmaler von Nördlingen. Eine Nachricht, daß er in den Niederlanden gewesen, giebt es nicht, trotzdem ist alles darüber einig, daß er dort gewesen sein muß. Was er nach Hause brugt, ist das, was sich ihm von Rogiers Art offenbart hat. Damit entzückt er die Nördlinger Stadtväter. Wie sie in Gefahr sind, ihn an die von Rothenburg, Herlins Landsleute, zu verlieren, thun sie für die Kunst etwas Übriges. Sie bieten dem Meister ihr Bürgerrecht an mit Steuernachlaß und der Freiung vom Schanz- und Wachdienst bei der Stadtmiliz. Herlin kehrt zurück, fertigt in Nördlingen und Umgegend weitere Altäre, wenn er nicht gerade für den hohen Rat Tische grün anzustreichen hat, und stirbt schließlich als wohlangesehener Mann mit Hinterlassung einer Werkstatt, in der weiter gemalt wird. — Mit ihm hält nun auch im Süden die Farbenlust der Niederländer ihren Einzug; an die Stelle des Goldgrunds, der knapp hinter den Figuren wie ein Teppich die Scene schließt, tritt der freie Ausblick ins weite Land auf flache Kuppen oder auf die Straßen und Plätze der Stadt — und drüber der blaue Himmel. Die Scene selbst wird nach den Kompositionsschematen der

Niederländer gestellt; die heilige Familie z. B. haust jetzt statt im Stallschuppen in einer male-rischen Ruine, auf deren Dachgebälk Tauben sich schnäbeln; an Stelle der halbidealen Ge-wandung tritt gern die burgundische Kleiderpracht mit ihrem Seidenbrokat und Pelzbesatz, den bizarr geformten Mützen und Hüten. Und da Herlin den niederländischen Realismus so ver-standen hat, daß die ältere, Anmut und edle Schönheit anstrebende Art eitel Schönmalerei sei, so wiederholt er bei den heiligen Gestalten die bei Rogier gesehenen Typen oder hält sich ehrlich an das, was er um sich sieht, so wie er es sieht, ohne den Adel des psychischen Ausdrucks und der geistigen Größe finden zu können, der die Gestalten der großen niederländischen Realisten erhebt, so daß sie der äußeren Anmut und Schönheit entbehren können.

In Ulm scheint, seinem Tiefenbronner Altarwerk nach zu schließen, Hans Schühlin (um 1440—1505) mit seinen Werkstattgenossen der Vertreter eines weitergehenden Anschlusses an die Niederländer gewesen zu sein, im Gegensatz zu Multschers zurückhaltenderer Art und etwa im selben Sinn, wie drüben in Nördlingen Herlin. Im Beiwerk, Farbe und Haltung den Niederländern ungefähr so ähnlich wie Herlins Werke, wirken sie doch feiner, gemäßigter. Schühlin scheint doch die geistig höher stehende Persönlichkeit gewesen zu sein. Und abgesehen davon, daß sie der niederländischen Kunstweise hier in dem kunstliebenden Ulm eine neue Stätte eroberte, besteht die Bedeutung von Schühlins Schule darin, daß sie eine wirkliche Künstlerpersönlichkeit erzog: Bartholomäus Zeitblom (um 1450—1518).

Seine Beurteilung und Wertung ist bis heute schwankend gewesen. Ein Liebling der Zeit der Romantiker, ist er neuerdings geringschätzig behandelt worden. Freilich, wer künst-lerische Großthaten oder das Pikante sucht, der kommt bei Zeitblom nicht auf seine Rechnung. Seine Vorzüge reden keine laute Sprache, sie offenbaren sich nicht dem rasch von Erscheinung zu Er-scheinung forteilenden Blick. Und doch hat seine Art einen feinen und stillen Reiz, einen Stimmungszauber, der nur ihr eigen ist, und den man, wenn man ihn einmal empfunden, nicht mehr vermissen möchte. Das groß und kühn dahinschreitende Leben mit seinen tiefen Gegensätzen ist Zeitbloms Sache nicht. Er ist nichts weniger als ein Dramatiker. Ebenso-wenig ist er ein Feinmaler, der sich in die Poesie der Landschaft, des traulich geschlossenen Innen-raums versenkt und hier neue feine Reize entdeckt. Gewiß; wie er sich für die Erzählung einen schlichten Stil geschaffen, der ihm erlaubt, eine Legende, wie die des hl. Valentin, einfach, wirkungs-voll und nobel vorzutragen, so hat er sich auch in der Schule des niederländischen Stils die Mittel erworben, in seinen Figuren ein anspruchsloses aber allzeit angemessenes, landschaftliches oder architektonisches Milieu zu schaffen. Sein Hauptinteresse aber hat die menschliche Gestalt. So giebt er mit Vorliebe ganz schlichte Vorgänge, wie die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung des Christkinds, die ihm erlauben, zwei, drei Figuren in einfacher Umgebung und gegenseitiger Beziehung darzustellen, noch lieber aber die Einzelgestalt eines männlichen oder weiblichen Heiligen gegen einen ganz anspruchslosen Hintergrund, etwa einen Teppich gestellt. Ruhig stehen seine Heiligen da, ihre Symbole in den Händen. Und nun kann man an der Reihe seiner datierten Altarwerke verfolgen, wie er nach und nach den ganzen Reichtum des einfachen Stehmotivs entdeckt und ausnützt, bis die Gestalt nicht mehr an der Fläche klebt, sondern frei und wohlig und in greifbarer Körperlichkeit allseitig von Luft und Licht umspielt, frei im Raume steht. Der Lösung des stereometrischen Problems entspricht die Oberflächen-behandlung. In der weichen und doch kräftigen Modellierung des Fleisches erreicht er allein im 15. Jahrhundert die fortgeschrittensten Italiener. Unbestritten selbst von solchen, die ihm sonst wenig wohlwollen, ist seine Meisterschaft in der großen und einfachen Drapierung der Gewänder; im Gegensatz zu dem harten Holzstil oder dem unruhigen Knitterwesen der andern fallen und schmiegen sich bei ihm allein die Gewänder frei und natürlich.

Was nun die Gestalten Zeitbloms betrifft, so haben sie freilich weder die feine, schon fast der Erde entrückte Grazie Botticellis, noch die leise, zitternde Sehnsucht Peruginos. Sie haben die gesunde Kraft und Frische der Gestalten Bellinis, diese Frauen mit rehbraunen oder blauen Augen und dem lang und weich fließenden blonden und hellbraunen Haar, diese Männer mit den markigen und offenen Zügen; die Vornehmheit, wie sie nur eine alte aristokratische Kultur, der Zug ins Freie und Große, den die Weltmachtstellung und der befreiende Hauch der See dem Venezianer giebt, und der die Gestalten Bellinis wie Olympier erscheinen läßt, der fehlt diesem Geschlecht. Man fühlt, sobald man vergleicht, den ganzen Abstand von Ulm und Venedig. Und doch versteht man, daß einst ein kräftiges und tüchtiges Geschlecht mit An-dacht und Zuversicht zu diesen Heiligen aufgeblickt und unbewußt in ihnen seine eigene Art im Spiegel des Ideals erhöht und verklärt geschaut hat. Man hat das Gefühl: nicht romantische Sehnsucht, ein schlichter, herzenskräftiger Glaube hat diese Gestalten geschaffen. In ihrer Art und in ihren Grenzen bedeuten sie, was ihnen sonst auch fehlen mag, doch einen Höhepunkt der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts.

Mit den niederländischen Einflüssen und dem in ihrem Gefolge mächtig sich ausbreitenden Naturalismus sich auseinanderzusetzen, von der fremden Art zu lernen, ohne die eigene zu ver-lieren — diese Aufgabe hatte Zeitblom in seiner Weise gelöst. Sie trat nun da überall an die Meister heran, wo irgend im Süden ein etwas entwickelteres Kunstwesen bestand. In tieferer und umfassenderer Weise, und so, daß er selber der Ausgangspunkt weitgreifender Ein-flüsse wurde, hat dasselbe Problem der Meister gelöst, der im letzten Viertel des Jahrhunderts

auch über die eingeweihten Kreise hinaus als der Erste galt, bei dem aufstrebende Talente von weither Belehrung suchten: Martin Schongauer (um 1445–1491), auch Martin Schön oder Hübsch Martin (in fremden Sprachen Belmartino, Beaumartin) genannt. Ihm zulieb hat der junge Dürer die Fahrt nach Colmar angetreten, — durch Burgkmaier ist sein Bildnis auf uns gekommen, an seiner Kunst hat sich der ältere Holbein gebildet, Wimpheling hat ihn den praeceptor Germaniae genannt. Doch merkwürdig! so groß und verbreitet sein Ruhm ist, so undeutlich ist unsere Kenntnis seiner Persönlichkeit als Maler. Sein Vater ist aus Schwaben, und zwar der Tradition nach aus Augsburg in Colmar eingewandert. Als Lehrer Schongauers gilt der Colmarer Meister Isenmann. Was von diesem erhalten ist, zeigt, daß er die niederländische Öltechnik sich angeeignet hat. Der Naturalismus im Sinn der Freude am charakteristisch Häßlichen hatte schon längst bei Steinmetzen und Bildschnitzern im Gebiet der Dekoration ein weites Feld gehabt; an Isenmanns Passion kann man sehen, wie nun dieser Naturalismus, nachdem er am Realismus der Niederländer einen Freibrief für das ihm bis dahin verschlossene Gebiet der Tafelmalerei und damit der hohen Kunst zu haben glaubt, wie er nun hierherein losgelassen seine Freiheit durch wahre Orgien in der Richtung des Grotesk-Abscheulichen feiert. Das also war der Vorgänger Schongauers in Colmar. Wenn man von einer Schule bei Schongauer sprechen will, durch die er gegangen ist, so kann man nur sagen, daß er von den großen Niederländern gelernt hat, freilich in anderem Sinn als ein Herlin oder Schühlin. — In seinem „Tod der Maria" in London erscheint er selbst fast als Niederländer. Die miniaturartig kleinen und feinen Bildchen aus dem Marienleben in München und Wien erinnern an Jan van Eyck. Durch die Darstellung geht ein Zug von Poesie, ein Hauch von Behagen an Hütte und Hof, an Weib und Kind, der ganz deutsch ist und unmittelbar an Dürer erinnert.

Abb. 269. Madonna im Rosenhag. Von Martin Schongauer (Colmar).

Das Bild, an das man zuerst denkt, wenn sein Name genannt wird, ist die „Madonna im Rosenhag" (Colmar). Hier erscheint er plötzlich als Meister eines monumentalen Stils. Alles an diesem Bild (Abb. 269) ist wunderbar. Schon das Format. In Lebensgröße ist Maria dargestellt, wie sie mit dem Kind auf dem Schoß auf einer Rasenbank sitzt, vor einer Hecke von wilden Rosen, an deren Ranken bunte Vögelein sich wiegen. Ihr zu Häupten schweben Englein mit einer mächtigen Krone. So traulich diese Umgebung, so feierlich wirkt der prächtige Goldgrund. Derselbe Stimmungsgegensatz bei den Personen: die fröhliche Lustigkeit des Kindes und die leise Schwermut in dem vom Kind abgewandten Antlitz der Madonna. Dabei die Haltung der beiden Gestalten ganz einfach, bei näherem Zusehen aber von einem höchsten Reichtum an fein abgewogenen Bewegungsgegensätzen, die dem Ganzen den bezaubernden Schein höchster Natürlichkeit und Lebendigkeit bei vollendeter Anspruchslosigkeit geben. Gerade so groß und reich ist die Gewandbehandlung. Endlich wird im Kolorit der herkömmliche Gegensatz von Rot und Blau in der Kleidung der Madonna preisgegeben, an seine Stelle tritt ein tieferes Rot für den Mantel, ein helleres fürs Gewand, die zusammen mit dem Rot der wilden Rosen, dem Grün des Rasens

nd der Hecke, den hellen Fleischtönen und dem leuchtenden Goldgrund eine Farbenstimmung eben, in der ein milder, sanfter Reiz mit feierlich großer und dabei einfach vornehmer Pracht seltsam ch paart. — Den größten Einfluß übte Schongauer durch seine Kupferstiche (z. B. Kreuztragung) us, indem seine biblischen Gestalten Typen geworden sind, die jahrhundertelang fortwirkten.

Spät — soviel sich bis jetzt erkennen läßt, erst gegen Ende des Jahrhunderts, eitt Augsburg in die Kunstbewegung ein mit Hans Holbein dem Älteren um 1460—1524). Er gilt als Schüler Schongauers; manches deutet auch darauf in, daß ihm die Ulmer Schule nicht fremd geblieben ist. In seiner Kunst spiegelt ch so recht der Kampf wider zwischen dem Realismus, wie ihn im Süden erst der iederländische Einfluß voll entbunden und zur Mode gemacht hat, und den Bestrebungen der fortgeschrittenen Künstlerpersönlichkeiten, diesen Naturalismus zu überwinden im Sinn eines neuen Stils, der mit aller Kraft und Wahrhaftigkeit des Realismus edle Größe und herzerquickende Schönheit vereinigen soll. Die sanguinische, in starken Gegensätzen bewegte Art Holbeins bringt es mit sich, daß bei ihm dieser Kampf sehr lange dauert, schließlich war es ein starker äußerer Einfluß, der ihm half, die Gegensätze in sich zu überwinden.

Abb. 270. Martyrium des hl. Paulus. Von Holbein d. Ält. (Augsburg).

Von vornherein bringt er, wie Bilder seiner Frühzeit, so die beiden Madonnendarstellungen des Germanischen Museums, zeigen, ein lebhaftes Bedürfnis für Anmut mit. Namentlich das Bild mit den zu Häupten der Madonna schwebenden Engeln überrascht durch seine einfach stilvolle Haltung. Doch nachdem er auf dem Bild der Basilika von Sta. Maria Maggiore die Anbetung des Christkindes, die Krönung Mariä im allerzartesten Legendenstil geschildert, bricht in den Passionsfolgen eine wilde, ungezügelte Freude am Häßlichen durch, ein Schwelgen im Gemeinen, dem der Gegenstand fast bis zuletzt nur dazu gut ist, das Charakteristische ins grotesk Karikierte zu übertreiben. Für ein solches Aus-dem-Stil-fallen ist freilich nicht der Künstler allein verantwortlich zu machen, sondern die stumpfe Roheit des mittelalterlichen Spießbürgertums, das es sich nicht versagen konnte, die Akte seiner Justiz zugleich zu einem Akt für die Gassenjugend zu gestalten. Es ist, als habe sich Holbein einmal gründlich austoben wollen. Schon das Basilikenbild von S. Paolo (Abb. 270) zeigt einen ruhigeren und größeren Stil. Jetzt (um 1510) lernt er die Malweise der oberitalienischen Künstler kennen, und es zeigt sich nun bei ihm jene Kunst der einfachen, aber höchst geistvollen Komposition, der wirksamen Verteilung und Gruppierung der Gestalten im Raum, die der jüngere Holbein dann von seinem Vater geerbt hat. In den architektonischen Elementen des Oberschönefelder Altars mit seinen Scenen des Marienlebens tauchen dann die ersten Renaissanceornamente auf, die von jetzt an bei Holbein immer mehr das krause spätgotische Ornament zurückdrängen. In der Darstellung der hl. Anna selbdritt aus dem Katharinenkloster zeigen dann nicht bloß Ornament und Komposition die Kunst der Drapierung und des Kolorits, sondern bereits auch die Auffassung der heiligen Gestalten selbst die bewußte, freilich durchaus selbständige Auseinandersetzung mit Italien, speziell mit Venedig (Giovanni Bellini).

Noch interessanter ist die Auseinandersetzung zwischen dem Deutschen und Italienischen in Holbeins schönstem Werk: dem Sebastiansaltar (in München, von 1516). Die Verschmelzung des Italienischen mit dem Eigenen ist hier vollzogen, das Ergebnis ein neuer veredelter, aber ganz deutscher Stil. Prächtig ist der Kontrast zwischen dem Mittelstück und den Flügeln! Die

Landschaft des Sebastian-Marterbildes setzt sich nach rechts und links fort, aber wie dort Leidenschaft und Lärm, männliche Kraft und Heroismus herrschten, so hier weibliche Anmut und Ruhe in den zwei schönen Frauengestalten der St. Barbara und St. Elisabeth.

Ein Ableger der Ulmer Schule ist die Werkstatt der Strigel in Memmingen. Über lokale Bedeutung erhebt sich Bernhard Strigel, geb. um 1460.

In Nürnberg hatte die Malerei schon im 14. Jahrhundert im Gegensatz zu Köln einen etwas weltlicheren, mehr bürgerlichen als geistlichen Zug gehabt. Dieser tritt im 15. Jahrhundert immer stärker hervor.

Bezeichnend ist ein Bild aus dem Anfang des Jahrhunderts. Maria und Elisabeth, ganz in der Auffassung des älteren Stils, sitzen auf einer Rasenbank, zu ihren Füßen spielen die beiden Kinder, Jesus und Johannes — nun aber, was einem Kölner, auch einem Niederländer ganz unmöglich gewesen wäre: Maria dreht die Spindel und Elisabeth haspelt das Garn — und die Kinder bekommen Streit: der kleine Johannes wendet sich zur Elisabeth zurück und ruft, was uns ein Spruchband verrät: „Sieh, Mutter, Jesus thut mir was!" Hand in Hand mit dieser spießbürgerlichen Art der Auffassung geht von selbst ein Streben nach realistischer Haltung, wie sie in manchen Figuren der Hochaltar der Frauenkirche vom Jahre 1440 und in ihren Porträts die Imhoffsche Tafel in der Lorenzerkirche vom Jahre 1446 zeigen. Indessen, die Herrschaft des alten Stils geht auch in Nürnberg erst mit dem Eindringen der niederländischen Kunst zu Ende.

Abb. 271. Die Fußwaschung. Aus Wolgemuts Schatzbehalter.

Die Wendung zum Neuen knüpft sich an die beiden Meisternamen: Hans Pleydenwurf (gest. 1472) und Michael Wolgemut. Der letztere, geb. 1434, hat auf der Wanderschaft die neue Auffassung und Technik eben in derselben Weise wie Herlin und Schühlin sich angeeignet; auf seinem frühsten datierten Werk, dem Hofer Altar in der Münchener Pinakothek, zeigt er sich ebenso als Nachahmer der Niederländer wie Pleydenwurf auf seinem Kreuzigungsbild daselbst. Im Jahre 1473 geht dann mit der Witwe des älteren Meisters auch die Werkstatt an Wolgemut über. In dieser Werkstatt wurden Altäre, und zwar mit Tafelbildern wie mit Schnitzfiguren, unter Beiziehung vieler und verschiedenartiger Hände ziemlich fabrikmäßig angefertigt und weit über Franken hinaus, namentlich nach dem kolonisierten Osten ausgeführt. Eine Reihe von datierten Werken reicht von 1465—1508, mit fortschreitenden Jahren scheint Wolgemut immer weniger selbst mit Hand angelegt zu haben; gestorben ist er erst 1519. An sich bieten die Arbeiten dieser Werkstatt kaum mehr Interesse als etwa die Meister Herlins; die Frage nach den Grenzen des Könnens, nach der persönlichen Art des Betriebsleiters erhält ihre Bedeutung dadurch, daß aus dieser Werkstatt Dürer hervorgegangen ist und durch die Rolle, die Wolgemut in der Ausbildung des großen Meisters gespielt hat. Wolgemut trägt das Kostüm der Niederländer in seinen Werken, aber er trägt es nicht gut. An die Stelle von Rogiers Leidenschaft tritt in Wolgemuts Kunst ein gewisses treuherziges, ehrliches, aber unbeholfenes Gefühl. Die heiligen Frauen auf der Kreuzesscene des Hofer Altars z. B. machen den Eindruck, als schämten sie sich fast ihrer Trauer, ihres Mitleids. Selten findet dieses Gefühl einen so reinen und kräftigen Ausdruck wie auf dem Peringsdörffer Altar, wo der Gekreuzigte zu dem hl. Franziskus sich herabneigt. Durch Ausbildung des Holzschnitts erwarb sich Wolgemut Verdienste; die ältesten Bilder in dem umfangreichen Holzschnittwerke „Schatzbehalter" sind nicht ohne künstlerischen Wert (Abb. 271). Sonst bringt der Maler fast nur im Landschaftlichen hie und da Eigenes. Seine Modellierung ist und bleibt flach, statt plastischer Rundung giebt er nur den kolorierten Kontur. Die Gestalten stehen und bewegen sich nicht in, sondern vor der Landschaft; der Übergang zwischen dem Vordergrund und der weiten Ferne fehlt. Endlich herrscht auf seinen Bildern wie in der Farbe eine harte Buntheit, so in der Komposition eine übertriebene Fülle. Zum Teil sind das Mängel, die der germanischen Kunst des 15. Jahrhunderts überhaupt ankleben, die sich namentlich auch bei Memling bemerkbar machen; Dinge, in denen die

iederländer am Ausgang des Jahrhunderts entschieden gegen die Italiener, Mantegna, Perugino, ellini, zurückgeblieben sind. Aber die besseren Niederländer, Memling voran, entschädigen dafür rch Vorzüge, die Wolgemuts Hand fehlen.

Faßt man diese Mängel der Wolgemutschen Kunst ins Auge und erinnert sich daran, ie mit einzelnen davon Dürer nicht bloß in seiner Jugend zu ringen hatte, so bewundert man en feinen Instinkt, der den jungen Dürer in den Bannkreis Schongauers und dann Mantegnas g, daß er im Gefühl dessen, was ihm Nürnberg nicht bieten konnte, nicht nach Norden zog, ndern in den Süden.

Wie sich deutsche und italienische Kunst ergänzen und wie die fremde Art das kräftige, ber rauhe Gewächs des heimischen Bodens unter glücklichen Umständen veredeln und verfeinern nnte, das lehrt, gewissermaßen als Vorspiel der deutschen Renaissance, die Tiroler Kunst, wie e in einer genialen Persönlichkeit sich verkörpert hat, in Michael Pacher, dem Bildschnitzer nd Maler. Gleich Tizian ist er ein Sohn der Ampezzaner Alpen, ein Tagesmarsch südwärts ihrt von Bruneck nach Cadore.

Der Zusammenhang mit der oberdeutschen, speziell der Ulmer Schule springt ins Auge, uch wenn man nicht wüßte, daß ihr Exportgebiet tief in die deutschen Alpenländer herein sich streckte und daß noch 1458 der Ulmer Meister Multscher seinen großen Altar in Sterzing

Abb. 272. Das Kölner Dombild. Von Stephan Lochner.

ufstellte. Doch eben im Pusterthal entwickelte sich die einheimische Schule so rasch, daß sie hon 20 Jahre später auch nach dem Norden und Osten exportierte. Wenn Pachers Malerei ewissermaßen ein Ableger der oberdeutschen ist, so gilt das von der Phase, in der diese Malerei ch bereits ganz mit flandrischen Einflüssen durchtränkt, jedenfalls die neue Öltechnik sich voll- ommen angeeignet hat. Aber zu den flandrischen Einflüssen treten jedenfalls starke italienische. n Mantegna erinnert die Kunst der Perspektive, die Pacher virtuos handhabt, ferner seine Lust n kühnen Verkürzungen. Doch mehr als solche einzelne Züge will das besagen, daß seine anze Komposition in ihrer klugen Sparsamkeit, ihrem Geschick, die Figuren klar und durchsichtig nzuordnen, ebenso wie der reine und große Zug, den seine Gestalten in ihrer Kleidung, in rer Haltung und Bewegung zeigen, weit mehr an Italien als an den Norden erinnern. Nicht n Sinn sklavischer Nachahmung; man hat den Eindruck, daß Pacher weniger von Mantegna der Bellini gelernt, sondern nur auf den gleichen Grundlagen wie diese wurzelnd auf eigenen Wegen zu denselben Zielen vorgedrungen ist. Denn so viel italienisches Blut Pachers Weise uch hat, so germanisch ist sie doch in ihrem innersten Wesen. Sein Schönheitsgefühl, was die Köpfe betrifft, hat nichts Italienisches. In seiner Vorliebe fürs Charakteristische geht er weiter ls alle Italiener, den einen Donatello etwa ausgenommen, auf Anmut giebt er weniger als ancher Oberdeutsche; wenn er freilich andrerseits auch niemals im Bestreben zu charakterisieren is Karikieren verfällt. Eine Ausnahme macht er hier nur, wenn es sich um phantastische Teufelsbilder handelt. Und ist im übrigen dieses Spielen, das aus den Elementen der enschlichen Figur, den Läufen und dem Gehörn des Rehbocks eine abenteuerliche Gestalt zu- ammenphantasiert, nicht echt nordisch? Auf seinem Weihnachtsbild bringt er nicht die malerische Ruine der Italiener oder Vlamen, sondern eine richtige deutsche Scheune mit dem traulichen

Gewinkel ihres Gebälks. Seine besonderen Freunde sind dann die Tiere. Mit echt nordischer Naturfreude ist das landschaftliche Element gegeben. Doch, die Hauptbedeutung Pachers besteht darin, daß er als erster gezeigt hat, wie die germanische Kunst von der italienischen lernen kann, ohne sich selbst zu verlieren, das, was ihr von sich aus schwer fällt: die Klarheit und Einfachheit der Komposition, Eleganz der Haltung und Bewegung, den weltmännisch nobleren und freieren Zug. Und wenn in den 90er Jahren der junge Dürer und in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts der alte Holbein nach Venedig wanderten und in Bozen und Brixen Werke aus Meister Pachers Werkstatt sahen, so mochten sie empfinden, daß hier schon vor ihnen einer das in seiner Art gefunden hatte, was sie zu suchen auszogen, und daß sie auf dem richtigen Wege waren.

Bayern hat nur einen namhaften Meister aufzuweisen: den Regensburger Miniaturmaler Bertold Furtmayer am Ausgang des Jahrhunderts.

Trotz der Nähe der Niederlande hält am Niederrhein der Realismus später seinen Einzug als in Oberdeutschland, und erfolgt der entscheidende Anstoß nicht von Westen, sondern vom Süden her. Der Übergang von den Traditionen des 14. Jahrhunderts von der Weise Meister Wilhelms zur neuen Richtung zeigt sich vollzogen in dem Altarwerk, das die Kölner für ihr Rathaus malen ließen: es ist der heutige Domaltar. Der Meister ist kein Kölner, sondern ein Schwabe aus der Bodenseegegend, Stephan Lochner von Meersburg. Um 1442 taucht er in Köln auf und bringt es rasch zu Ansehen; 1451 schon ist er hier gestorben. Nicht als Anfänger, als ein fertiger Künstler ist er in den Norden gekommen, doch als ein Mann, der einen offenen Blick besaß für die alte feine Kunst Meister Wilhelms und die Fortschritte der van Eyckschen Brüder zugleich.

Bezeichnenderweise ist im Dombild (Abb. 272) die Inscenierung ganz im Sinn der älteren Auffassung durchgeführt: nicht die arme Mutter empfängt den Besuch der fremden Könige, nein, die Himmelskönigin hält auf ihrem Thron heute Empfangstag für die Heiligen ihrer getreuen Stadt Köln. Während die drei Könige ihre Reverenz erweisen, halten zur Rechten des Throns die Frauen unter Vortritt der hl. Ursula, zur Linken die männlichen Heiligen, an ihrer Spitze St. Gereon. Und doch weht uns aus diesem Bild ein neuer Geist entgegen. Nichts Visionäres mehr haben diese Gestalten, sie gehören nicht einer anderen Welt, sondern dem Köln des 15. Jahrhunderts an. Das sind Frauen, wie sie an hohen Festen in ihrem Sonntagsstaat zur Kirche gehen, elegante Patrizierjöhne in ihren blanken Rüstungen, wie sie zum ritterlichen Spiel geschmückt durch die Straßen reiten. Porträtmäßig individuell sind die Köpfe und ist die Haltung. Unwillkürlich werden wir erinnert an den Zug der Streiter Christi auf dem Genter Altar. Ist das Dombild noch ein richtiges Übergangswerk, so zeigt Lochner sich ganz als Mann der neuen Richtung in Werken, bei denen er der Rücksicht auf die Tradition entbunden war. Auf dem Altenburger Bild der Geburt Christi steht ein halbverfallener Schuppen im freien Feld. Indem er hier die Heide so weit in die Ferne sich dehnen läßt, die Stadt mit ihrem Lärm an den äußersten Horizont versetzt, weiß er der einfachen Scene den ganzen Zauber der Einsamkeit zugleich mit dem des unschuldigen Geheimnisses zu geben. So dient ihm hier die neue Kunst der landschaftlichen Perspektive dazu, eine Stimmung zu erzielen, die dem älteren Stil mit seiner flachen Raumbehandlung unerreichbar war. Von andrer Seite lernen wir Lochner auf seinem jüngsten Gericht kennen. Bei den Verdammten und ihren Quälgeistern läßt er hier dem Behagen des jugendlichen Realismus einmal die Zügel schießen. Die vorderste Gruppe der Verdammten, die in den Feuerschlund gestoßen wird, setzt sich zusammen aus üppigen Weibern und Geistlichen aller Grade: feisten Domherren, hochfahrenden Bischöfen — auch ein tiaragejchmückter Papst ist darunter —, während drüben in dem langen Zug der Seligen nur ab und zu eine Tonsur sichtbar wird.

Der erste Nachfolger Lochners ist der sog. Meister des (Münchener) Marienlebens. Schon in seiner ruhigen, etwas phlegmatischen Art ist er den Holländern verwandt, während in seinem starken Schönheitsbedürfnis die alte Kölner Art fortlebt. Am besten liegt ihm das intime Familienbild, hier bringt er hübsche, genreartige Züge. Dazu kommt ein feiner Sinn für die Landschaft, wenn auch statt des blauen Lufttons der altertümliche Goldgrund beibehalten wird. Bei allem Sinn für Anmut und Würde ist doch ein starker Zug zum Porträtmäßigen vorhanden, und bei dem ohnehin schwach entwickelten Bedürfnis für den psychischen Rapport unter den Personen wirkt dieser Zug zum Porträt bisweilen stimmungstörend, sofern er den Meister verleitet, einzelne Personen wie zerstreut aus dem Bild herausschauen zu lassen, wo sie bei der Sache sein sollten.

Derber, roher, aber auch kräftiger und bewegter ist der Meister der Lyversberg'schen Passion (im Kölner Museum). Auf dem Bild der Gefangennahme Christi sieht man förmlich, wie er

m Schlagen, Zerren, Stoßen seine Freude hat. Viel mehr als Christus, Judas und Petrus nteressieren ihn die Schergen des hohen Rats. Was karikierende Häßlichkeit der Physiognomien etrifft, nimmt er es mit jedem Oberdeutschen auf. Dem Meister des Marienlebens näher erwandt, aber ihm in der Feinheit und Poesie der Stimmung, wie der Kraft der Charakteristik berlegen, ist der Meister der Verherrlichung Mariä im Museum zu Köln. Seine nbetung des Christkinds erinnert in der ganzen Anordnung an Hugo van der Goes, nur daß ine Engel selbst mehr denen Lochners gleichen.

Ein ganz eigenartiger Charakter ist endlich der Künstler, der die Kölner Kunst am Ende es Jahrhunderts repräsentiert: der Meister von St. Severin. Er scheint zu den Künstlern u gehören, die für gewöhnlich dem Schönen, Anmutigen geflissentlich aus dem Weg gehen. ieht man seine Bilder an, so hat man den Eindruck, daß sie ein einsamer, grüblerischer Sonder- ng malte: eine trübe, schwere Stimmung scheint über seinem ganzen Schaffen zu liegen. Für ine Gestalten hat er sich als Regel einen höchst seltsamen Typus geschaffen: ein schmales, nges Gesicht mit großer, schmaler Nase, hoher Stirn, kleinem, häufig leicht geöffnetem Mund, einem, spitzigem Kinn. Und nun ist es, als ob er den Versuch machte, diesen Typus, der ihm ststeht, nach allen erdenklichen Möglichkeiten abzuwandeln: nach dem Lebensalter, Geschlecht, tand, Charakter. Das Eigenartige bei ihm ist eben die mit physiognomischem Raffinement nsequent durchgeführte Abwandlung des einen nahezu alleinherrschenden Typus. Besonders arakteristisch dafür sind figurenreiche Bilder wie die Anbetung der Könige, die Kreuzigung, hristus vor Pilatus. Es gibt Bilder, auf denen er bei den Hauptpersonen mit bewußter bsicht verlassen wird, dann sind es meist Porträts; doch kehrt er auch bei Nebenfiguren wieder, st als Marke des Künstlers. In der Tracht geht er auf alle Feinheiten eines interessanten ostüms ein oder malt er eine schöne Waffe; auch hier geht er dem Gewöhnlichen aus dem eg: seine Bilder sind wahre Fundgruben für den Kulturhistoriker. Auf westfälischem Boden t der Meister von Liesborn eine ansprechende Erscheinung (um 1465).

2. Plastik.

Noch mehr als in der Malerei hält sich im 15. Jahrhundert der Norden dem üden gegenüber in der Plastik zurück. Wohl fehlt es auch hier nicht an An- itzen zu einem neuen realistischen Stil, die teils auf wandernde Künstler, teils aber uch auf örtliche Impulse zurückgehen, doch erwächst hier im 15. Jahrhundert noch ichts, was sich der reichen, kräftigen und vielgestaltigen Entwicklung des Realismus n Süden an Bedeutung vergleichen ließe. Der neue Stil setzt hier erst um die Wende des Jahrhunderts ein, steht aber so sehr unter niederländischem Einfluß, daß s zunächst kaum möglich ist, zwischen niederdeutscher und niederländischer Arbeit zu nterscheiden, und Norddeutschland zeitweise kaum mehr ist, als eine Provinz des roßen niederländischen Stilgebiets, das sich von den östlichsten deutschen Kolonial- nden über seine Heimat, über Frankreich und Spanien erstreckt. Ganz anders ver- uft die Bewegung in Oberdeutschland: hier erwächst und erstarkt auch in der Plastik ie in der Malerei ein neuer und eigenartiger realistischer Stil ganz selbständig.

Auch in der Plastik nimmt Schwaben im 15. Jahrhundert die erste Stelle ein, um nn freilich zu Beginn des 16. hier noch mehr wie in der Malerei von Franken überflügelt werden. Die Führung übernimmt hier die Ulmer Schule mit Hans Multscher. Skulp- ren in Sterzing scheinen die früheste große Leistung zu sein. Die Gestalten zeigen eine merk- ürdig energische Durchbildung der Köpfe und Hände (Abb. 273).

Dasselbe energische Bestreben nach Freiheit und Bewegung zeigt der Meister am Altare des chühlin zu Tiefenbronn. Auf den Mittelstücken der Pieta des unteren und der Kreuz- nahme des oberen Stockwerks schreitet er sogar zur Scenenbildung fort, und bezeichnender- eise wählt er nicht das Relief, sondern die Zusammenstellung von Freifiguren zur Gruppe.

Ein bezeichnendes Gegenstück zu Schühlins Tiefenbronner Arbeit ist der Herlinsche ochaltar in der St. Jakobskirche in Rothenburg, dessen Skulptur von einem schwä- schen, wahrscheinlich der Ulmer Schule nahestehenden Meister herrührt. Hier stehen unter llem Verzicht auf eigentliche Gruppenbildung Einzelstatuen nebeneinander, je drei zur Seite nes Kruzifixes. Stark ist bei allen diesen Gestalten die „gotische Biegung"; fast ist es, als iegten sie sich in den Hüften. Aber frei und wahr sind die Heiligengestalten dem wirklichen ben entnommen. In den kleinen Engelsgestalten aber, die das Kreuz umflattern wie auf- scheuchte Vögel, hat der Meister ein Höchstes erreicht in der Freiheit und packenden Lebendig- t, mit der er hier das schwierige Problem des Schwebens gelöst hat.

Ihren Höhepunkt erreicht die Schwäbische Schule des 15. Jahrhunderts mit Jörg Syrlin dem Älteren von Ulm (um 1430—1491), dem Schöpfer des großen Chorgestühls im Münster. Teils als Bekrönung der Wangen, teils in friesartigen Streifen oben an der Rückwand über den Sitzen schließen sich die Gestalten dort als Brustſtück in voller Plastik, hier als Reliefs zu einem vielfigurigen Cyklus zusammen, der antike Dichter und Philosophen, Sibyllen, die Helden, Propheten und großen Frauen des Alten Bundes, Apostel, männliche und weibliche Heilige umfaßt. Mit stolzer Bescheidenheit hat der Künstler sein und seiner Ehefrau Bildnis den Gestalten aus dem äußersten Vorhof des Heils, denen der Antike angereiht. Wohl haben die Männer nicht die heroische Größe eines Claus Sluter, aber sie verbinden mit eindringlicher Lebendigkeit eine edle Würde, und die Frauen haben diejenige Anmut, die mehr in der Frische und Zartheit der Empfindung als in der Regelmäßigkeit und Feinheit der Züge liegt. Hat man hier Syrlin als einen der feinsten und größten der deutschen Bildner nicht bloß des 15. Jahrhunderts kennen gelernt, so bedauert man nur, daß von ihm bloß dekorative Arbeiten bekannt sind.

Abb. 273. Madonna mit dem Kind. Holzschnitzwerk von Hans Multscher (Sterzing).

Wie unter seinem Einfluß die heimische Bildnerei sich reicher und mannigfaltiger entwickelte, läßt sich an dem weitberühmten Blaubeurer Hochaltar sehen, wenn dieser auch weder von Syrlin Vater, noch von Syrlin Sohn selber herstammt. Hier wirken Vollplastik in den großen Figuren des Schreins, Relief auf den Scenen der Flügel, Malerei für die sorgfältig ausgeführten Landschaften des Hintergrunds mit der üppigen Architektur des Altaraufbaus zusammen zu einem Ganzen von außerordentlich reicher Pracht. Freilich, die Weichheit der Empfindung, der üppige Geschmack unterscheiden dieses Werk von den Arbeiten Syrlins.

Auch im nördlichen Schwaben blüht in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der neue Stil. Fast alle die kleinen und kleinsten Städte am Neckar haben bemerkenswerte Schnitzaltäre, Heilbronn mit seinem Hochaltar in der Kilianskirche besitzt ein Werk, das sich neben dem berühmteren von Blaubeuren wohl sehen lassen kann; Kloster Maulbronn ein Chorgestühl — altertümlicher und schlichter als das Ulmer, aber interessant in seinem Detail. Auch die Steinskulptur findet hier ein weites Feld der Bethätigung, so in dem mächtigen Kruzifix in Maulbronn vom Jahr 1473 und dem Kreuzigungsberg an St. Leonhard in Stuttgart, der 1501 von einem jungen Steinmetzen aus Mainz, Nikomed Kölle, geschaffen ist.

Am Oberrhein, in Baden und Elsaß, ist von Bildwerken des 15. Jahrhunderts verhältnismäßig sehr wenig erhalten Schnitzaltäre des Freiburger und des Altbreisacher Münsters, der Ölberg im Straßburger Münster mit überlebensgroßen Gestalten, in Colmar der Isenheimer Altar mit der prachtvollen Gestalt des Antonius. Diese Arbeiten alle zeigen eine fortgeschrittene Stilentwicklung, teils in der Richtung des Monumentalen wie der Ölberg, teils in der Richtung des Virtuosen, was Lebhaftigkeit der Bewegung und Sorgfalt in den Details betrifft. Im übrigen scheint hier und in der Malerei der neue Stil nicht wie in Schwaben oder Bayern in einheimischen Schulen organisch herangewachsen, sondern von fremden Meistern in einem schon sehr entwickelten Stadium eingeführt worden zu sein. In den sechziger Jahren ist in Straßburg ein Niederländer, Nikolaus von Leyden, thätig, von dem hier die Halb-

figuren eines Propheten und einer Sibylle, in Baden-Baden der berühmte Crucifixus stammt. Bei dem Crucifixus ist der Ausdruck des Leidens mit einer feinen Zurückhaltung gegeben, welche diese Darstellung des Gekreuzigten zu einer der edelsten erhebt, die das 15. Jahrhundert geschaffen.

In der Plastik spielt Nürnberg im 15. Jahrhundert dieselbe Rolle wie in der Malerei. Verhältnismäßig spät setzt die neue Richtung energischer ein; erst um die Wende des Jahrhunderts treten die großen Meister auf den Plan. Was für die Malerei der eine Dürer, das ist für die Plastik das Dreigestirn: Adam Kraft, Veit Stoß, Peter Vischer (vgl. Abschnitt 2, S. 526 f.). In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts ist es dann auch in der Plastik die Wolgemutsche Werkstatt, die mit ihrer Betriebsamkeit der Nürnberger Kunst ihr Gepräge giebt. Charakteristische Arbeiten sind die Altarwerke in der Kreuzkapelle zu Nürnberg, in der Marienkirche zu Zwickau, in Kloster Heilsbronn, im Südschiff der Lorenzerkirche. — Auch hier sind verschiedene Hände beteiligt. Doch gewisse Züge, die mehr oder weniger allen Arbeiten der Werkstatt eignen, führen auf Wolgemut als den Leiter des Ganzen zurück. Hier wie auf den Gemälden finden wir jene ehrliche, aber unbeholfene Empfindung in der Haltung seiner Figuren, dabei eine Vorliebe für flandrischen Kostümprunk und eine handwerksmäßige Virtuosität in der Behandlung der Gewänder wie der Haare.

In Würzburg hat gegen 1460 ein unbekannter einheimischer Meister im Dom die Gruppe des Marientods geschaffen, ein Werk, das Tiefe der Empfindung, mit einem feinen Schönheitssinn vereinigt und an Kühnheit des Ausdrucks und der Bewegung eigenartig dasteht. — 1474 stellt in derselben Kirche ein fränkischer Meister, derselbe, der von seinem Hauptwerk den Namen „Meister des Creglinger Altars“ führt, den sog. heiligen Blutaltar auf. In dieser Darstellung des Abendmahls schafft das feurige fränkische Temperament eine Scene von packender, dramatischer Gewalt. Schön sind sie nicht, diese Männer, aber jeder ist eine Charakterfigur. Dieser Meister des Dramatischen und Charakteristischen verfügt auch über weiche Anmut und schwebende Grazie. — Auf dem Creglinger Altar wird Maria gen Himmel entrückt; — in jungfräulicher Schöne schwebt sie empor, leise lächelnd, während Englein zuthunlich in die Falten der im Flug sich bauschenden Gewänder greifen und sie emportragen helfen. Ein merkwürdiges Stück desselben Meisters bewahrt das South-Kensington-Museum: zwei kleine, aus Birnbaumholz geschnitzte Köpfe Adam und Eva. Mit bewunderungswürdiger Zartheit ist in Adam der Ausdruck von Intelligenz und Energie mit einem leisen Anflug von jugendlicher Schwärmerei gepaart. Nach einigen ist dieser Meister kein anderer als der junge Tilman Riemenschneider, dessen Werke uns noch im nächsten Abschnitt (S. 528) beschäftigen werden.

Eigenartig sind die Anfänge des Realismus in Bayern. Nicht das Holz, sondern die marmorartigen Alpenkalke sind hier das bevorzugte Material. Das hängt damit zusammen, daß hier der Realismus seinen Einzug hält mit dem Bestreben, das Gedächtnis einer Persönlichkeit zu erhalten und zu feiern in Form des Grabmals. Die Hauptwerke sind Grabdenkmäler wie dasjenige Kaiser Ludwigs in der Münchener Frauenkirche. Ein frühes Zeugnis für den volkstümlichen Realismus der bayrischen Stammeskunst ist der am Ende der fünfziger Jahre entstandene Pappenheimaltar im Dom zu Eichstätt, auf dem die Kreuzigungsscene in vielen kleinen Freifiguren zusammengestellt ist.

Doch sind es Holzskulpturen, in denen die bayrische Kunst des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht: Christus, Maria und die Apostel vom Jahr 1496 im Kloster Blutenburg. Während sonst der Realismus in Bayern etwas urwüchsig Derbes hat, zeigt er sich hier ganz abgeklärt: ein feiner Sinn für das Stille, Einfach-Große hat diese hohen, schlanken Gestalten geschaffen.

Wie in der deutschen Malerei, so bedeutet auch in der Plastik des 15. Jahrhunderts der Tiroler Michael Pacher einen Höhepunkt. Als Bildschnitzer noch mehr denn als Maler (S. 479) steht der Meister auf dem Boden der nordischen Kunstweise. Elemente, die Bekanntschaft mit der italienischen Kunst verraten, treten in seinen Skulpturen nicht so deutlich hervor, wie auf seinen Tafelbildern — und doch berührt ein gewisser Sinn für wirkungsvolle Komposition, für leichten Fluß der Bewegung, für stille Größe und Schönheit der Gestalten wie ein Hauch der Renaissance. Daneben freilich huldigt er in einer Weise dem Zug zum Malerischen, wie sie der italienischen Frührenaissance entschieden fremd ist und auch in der nordischen Plastik erst bei den fortgeschrittensten Niederländern und den Virtuosen der fränkischen Schule, Veit Stoß und Riemenschneider, auftritt. Seine beiden erhaltenen Hauptwerke, die Hochaltäre von Gries (1471) und St. Wolfgang (s. Abb. 234, S. 359) haben beide zum Gegenstand die Krönung Mariä. Mit Absicht ist dem Altarschrein solche Tiefe gegeben, daß die Gestalten wie aus dem Dunkel aufzutauchen scheinen und daß ein eigentümlich reizvolles Spiel entsteht zwischen den schweren Schatten und dem Aufblitzen des Goldes, dem Leuchten der Farben. Und herrscht unten im Schrein geheimnisvolles Halbdunkel und schwere Pracht, so wirkt wieder befreiend das schlanke und leichte Aufsteigen des pyramidenförmigen Aufsatzes mit seinem lichten Filigranwerk; an der Grenze zweier Kunstzeitalter spricht hier noch einmal derselbe Geist, der einst die mittelalterliche Kathedrale geschaffen.

Zweiter Abschnitt.

Die christliche Kunst des 16. Jahrhunderts.

(Die Hoch- und Spätrenaissance.)

A. Italien.

Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts erstieg die italienische Kunst die unter dem Namen der Hochrenaissance zusammengefaßte höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Wohl ist ein äußerer Umschwung der Lebensbedingungen mit dem neuen Kunstcharakter verbunden. Nicht Florenz, sondern Rom ist der Mittelpunkt der neuen Kunst geworden. Harte Kriegsstürme waren hereingebrochen über die heitere Stadt der Mediceer, und ein Mönch hatte die Leute gelehrt zu verbrennen, woran man sich bisher erfreute. Als nun die natürliche Sinnenfreudigkeit wieder erwachte, da war die alte Tradition unterbrochen, und ein neuer Fürst, der Beherrscher des Kirchenstaats, Papst Julius II., rief die Künstler, einen Michelangelo und einen Raffael zu neuen Aufgaben in die Stadt der hohen Überlieferungen. — Doch nicht das war das Entscheidende für den Umschwung: der Bahnbrecher Leonardo hat sein Lebenswerk wesentlich in Florenz vollendet und hat sich fern gehalten von Rom. Der Umschwung vollzog sich gemäß einem inneren Gesetze der Entwicklung. Nachdem sich die Frührenaissance ausgelebt hatte in der bunten Mannigfaltigkeit der Kunstformen, im naiven Genießen der Wirklichkeit, gelangt das 16. Jahrhundert zu einheitlicher, umfassender, auf das Wesentliche gerichteter Anschauung. Man kann den Unterschied nicht einfach als den zwischen Realismus und Idealismus feststellen. Denn ein Künstler des Quattrocento wie z. B. Botticelli folgte bei seinen Bildwerken auch einer Idee, die über den Gegenstand der Darstellung hinausging. Und wie realistisch können andrerseits Michelangelo und Leonardo wirken! Aber das Neue ist, daß der Cinquecentist die ganze Wirklichkeit gar nicht sehen will, sondern nur das Große, Bedeutungsvolle. Auf den Bildwerken des 15. Jahrhunderts erfreuen uns die vielen Nebendinge, die hübschen Einzelzüge. Es herrscht eine Freude, in der Breite der Welt sich zu ergehen. Das 16. Jahrhundert stellt nur die Hauptsache dar, nur Bedeutendes. Ein neuer Sinn für Würde und Majestät hat sich Bahn gebrochen. Gehaltenen Ernst verlangt man vom vornehmen Menschen. „Unschicklich" ist es, heftige und eckige Bewegungen zu machen, sagt ein gleichzeitiges, einflußreiches Anstandsbuch. Diese Würde und Hoheit ist in religiösen Darstellungen am meisten angebracht. So wird edelste Menschlichkeit der vollkommenste Ausdruck des Göttlichen. Der neuen Gesinnung entspricht ein neues Schönheitsideal. Im Vordergrund aller bildlichen Darstellung steht die menschliche Figur,

breit, sicher, vornehm auftretend in flüssigem schwerem Gewande, nicht eckig, zierlich und hurtig wie im 15. Jahrhundert. Reife Frauen, ernste Männer treten an Stelle der Jünglinge und schlanken Mädchen. Rund müssen die Linien sein, nicht eckig; Kreis, Bogen, Kurve und Wellenlinie herrschen vor. Auch die Landschaft ist demgemäß ungeformt. Es herrscht Sommerstimmung, nicht mehr der Reiz des Frühlings. Der volle abgerundete Laubbaum tritt an Stelle der schlanken Cypressen und Fichten.

Dieser neue Schönheitsbegriff sucht sich endlich neue *Formen der Darstellung*. Die Kompositionen werden ärmer an Figuren, doch geschlossener. Die Figuren werden in größerem Maßstab gezeichnet und noch plastischer herausmodelliert als früher. Durch Kontrast- und Tiefenwirkungen gewinnen die Kompositionen an lebendigem Reichtum.

Und schließlich herrscht über dem Ganzen eine Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit. Notwendig so und nicht anders erscheint uns die Form des klassischen Werks.

Die Blütezeit des klassischen Stils hat nicht lange gedauert. Das lag in seinem Wesen. Wenn eine Kunstrichtung nicht grundsätzlich das Studium der Natur fordert, so kann das nur gut thun bei den Bahnbrechern, die, von peinlicher Naturforschung ausgehend, dieselbe durch Höheres überwinden. Bei den Späteren führt die Naturentfremdung zu unwirklicher, wesenloser Künstlichkeit. So sind denn auch die Schüler der großen Meister dem *Manierismus* verfallen. Die äußeren Verhältnisse haben diese Entwicklung beschleunigt. Die religiöse Spaltung der Christenheit warf ihre dunklen Schatten in das weltfreudige Rom. Julius II. und Leo X. mußten andern finstern Männern Platz machen. Ja der Kaiser stürmte die Hauptstadt der Päpste. Da stoben die dort versammelten Künstler auseinander nach allen Seiten und nahmen das Gelernte mit, verloren aber vielgefeiert den Sinn für Wirklichkeit und einfache Hoheit. Die von dem immer noch starken Rom ausgehende Bewegung der *Gegenreformation* verlieh manch einzelnem Kunstwerk einen frischen unmittelbaren Zug und verhalf der Kunst im allgemeinen zu einem neuen monumental-großartigen Stil, dem Barock, der gleich den neukatholischen Ideen den Triumphzug durch die Welt anzutreten bestimmt war.

I. Italienische Architektur.

Der romanische und der gotische Baustil waren das Ergebnis neuer konstruktiver Prinzipien. Das ist bei dem Baustil der Renaissance nicht der Fall. Eine neue Geschmacksrichtung allein schuf den neuen Stil. Nur wenige originale Stammformen hat die Baukunst der Renaissance hervorgebracht. Da ist der Pilaster und das Spiegelgewölbe; wenn man will, kann man noch die Laterne über der Kuppel dazu rechnen. Alle andern Bauformen waren schon vorher in der Antike, im romanischen oder gotischen Baustil, vornehmlich in dem ersteren vorhanden, und die Baumeister der Renaissance fügten sie nach eigener Idee zu einem mehr oder weniger einheitlichen Ganzen. Daraus ist die große Anzahl von Mischformen zu erklären, die uns in der Baukunst des Quattrocento entgegentreten. Im Anfang des 16. Jahrhunderts nimmt die Baukunst in Italien eine einheitliche, auf das Monumentale, auf das einfach Große gerichtete Haltung an. Auch beim Bau von Kirchen und Klöstern ist erst in zweiter Linie das Bedürfnis der Frömmigkeit maßgebend; in erster Linie ist es der Ruhmsinn: es soll ein großes, mächtiges Werk geschaffen werden, das bisher von

keinem übertroffen wurde, das den Ruhm der den Weltkreis erobernden Kirche verkünden und versinnbildlichen soll. Als dieser Bausinn gegen die Mitte des Jahrhunderts allmählich im Erlöschen war, steigerte sich wieder der Eifer im Zusammenhange mit der Gegenreformation. Noch einmal sollte der Welt gezeigt werden, was die alleinseligmachende Kirche an Macht und Herrlichkeit zu bieten habe. Das waren die Ideen, aus denen heraus die Kirchenbauten der Renaissance entstanden sind. Die Durchführung der Ideen wurde begünstigt durch die Vielseitigkeit der Baukünstler, welche, fast ausnahmslos zugleich Bildhauer, Maler und Holzarbeiter, jeden Stoff und jede Form nach ihrer besonderen Art dem einheitlich großen Zweck unterzuordnen verstanden. Der Ausgestaltung der geschilderten Ideen diente der *Zentralbau*. Er ist nicht Originalgut der Renaissance und wurde auch nicht ausschließlich für kirchliche Zwecke angewandt, wie denn überhaupt die Renaissance mit ihren überallher entlehnten Mischformen keinen eigenen sakralen Stil entsprechend dem griechischen Tempelstil oder der nordischen Gotik ausbilden konnte. Aber der Zentralbau ist in den Dienst der weltbeherrschenden Kirchenidee gestellt worden und hat da eine bisher nie erreichte Ausbildung erhalten „zum Vermächtnis einer künftigen Religiosität" (Burckhardt). Das Streben nach großartig monumentaler Wirkung fand bei vielen Künstlern und noch mehr Laien auf einem andern Gebiete seine Befriedigung, auf dem des *Fassadenbaues*. Die uns schon im Quattrocento begegnende, mittels allen Handwerks- und Kunstapparats aufs prächtigste geschmückte Fassade wetteiferte in der Gestaltung der kirchlichen Bauideen mit der Kuppel und verhinderte demgemäß die absolute Vollendung des Zentralbaus, der übrigens in einzelnen kleinen Kapellen durch die Hand weniger Großen zu reiner Ausführung gebracht wurde. Die Fassade, nur in seltenen Fällen neben einer zentralen Kuppel bestehend, verhalf dem Langhaus zum Sieg, das in seiner inneren Anlage ganz verschieden sein kann: basilikaartig oder einschiffig flach gedeckt, dreischiffig oder einschiffig gewölbt. Wie die ganze Anlage, so wird auch der Glockenturm in den Grundriß miteinbezogen und steht nicht so häufig, wie im 15. Jahrhundert, für sich getrennt.

Den zentralen Ideen gemäß lassen sich folgende Grundsätze in der Ausgestaltung der Einzelformen beobachten: 1. *Es überwiegt die reine Architektonik* mit Verzicht auf den dekorativen Reichtum.

In Gotik und Frührenaissance war der Charakter des Baus durch die zu reiche dekorative Behandlung vielfach unterdrückt worden. Jetzt werden die Einzelformen vereinfacht, wie das allerdings in Toskana im Quattrocento üblich war. Der reiche und viel angebrachte vegetabilische Schmuck, die Arabesken und andern Zierden an Säulen, Kapitälen, Simsen und am sonstigen architektonischen Gerüste werden preisgegeben. Es verschwinden die Blattreihen, die Perl- und Eierstäbe, die Kannelierung der Säulen und Pilaster und alles ähnliche. Demselben Gesetz der Vereinfachung verfallen die in den Kirchen befindlichen Grabmäler und Altäre. Sie werden regelrecht aufgebaut und unter Weglassung des vielartigen Kleinschmucks mit einem Bild, einer Statue oder einem Komplex von Statuen versehen. Die Dekoration kann nur noch an der Decke in reichem Maße angewandt werden. Die flache Holzdecke ist entweder farblos und dann mittels Holzschnitzerei durch Kassetten und Rosetten verziert oder sie ist bemalt und dann häufig Anlaß für allerhand perspektivische Künste. Bei der gewölbten Decke war es eine der größten Neuerungen der Renaissance, daß das Gewölbe nicht mehr nach seiner konstruktiven Bedeutung freigelegt wurde, sondern daß man mit Hilfe der Stuckatur schöne Scheinformen bildete. Am häufigsten war, daß ein Tonnengewölbe in der Mitte eine Spiegelfläche (specchio „Spiegelgewölbe") oder eine Aufeinanderfolge von solchen Flächen erhielt. Durch eine Vervollkommnung des Stucco war man im stande, große, reich kassettierte Gewölbe herzustellen, wo die dekorativ plastische Stuccatur zu voller Pracht entfaltet ist. Neben der besonders von Raffael und seiner Schule ausgebildeten farbigen Stuccatur bewahrt der gelegentlich angewandte weiße Stucco einen ernsten feierlich plastischen Charakter.

2. Mit dem Verzicht auf dekorativen Reichtum hing die *Vereinfachung und Verstärkung der Einzelformen* zusammen.

Waren einmal die Bauglieder mit Rücksicht auf die reine Architektonik vereinfacht, dann ußten sie auch, um an den gewaltigen Gebäuden überhaupt hervorzutreten, deutlich markiert erden. Dies tritt uns namentlich bei der Behandlung von Fenstern und Thüren entgegen. Die gegenüber der Frührenaissance am meisten auffallende Neuerung ist, daß das Rundbogenenster rechtwinklig wird oder, wenn beibehalten, eine rechtwinklige Einfassung erhält. Aus dem enster verschwindet das Steinkreuz, so erhält dasselbe einen freien, mächtig ernsten Ausdruck, er verstärkt wird durch die kräftige Einfassung der Fensterpfosten mit Pilastern, Halbsäulen der säulengetragenen Giebeln. Ebenso sind die Thürpfosten nicht mehr wie in den Zeiten der otik die Stätte reichausgebildeter Dekoration, sondern durch Säulen und Pilaster mächtig rofiliert, sollen sie eine deutlich erhabene Sprache reden. Als ein Werkzeug der einfachen trenge wird, namentlich seit Bramante, mit Vorliebe die dorische Säulenordnung gebraucht, zu rem Nachteil gelegentlich mit der fälschlicherweise so genannten etruskischen („toskanischen") vermischt.

Zu den neuen starken Wirkungsmitteln gehört namentlich auch die nur für das Auge erechnete Nische, die, ohne notwendig mit Statuen ausgefüllt sein zu müssen, außen in die assade und innen in die Mauermassen eingelassen ist. Für ihre Beliebtheit zeugen viele Bildintergründe von Fra Bartolommeo und Raffael an. Ein letztes Mittel der Verstärkung ist ndlich die Kontrastierung, d. i. die gegensätzliche Heraushebung der Teile. So kann z. B. ie Rustika nur im Untergeschoß oder nur in den Ecken angewandt werden; und die übertörtelte Fassade wird dann in den oberen Geschossen durch stark hervortretende, je verdoppelte albsäulen unterbrochen.

3. Dem Streben nach einfacher Größe der Architektonik kam ein strengeres Verständnis der antiken Bauformen zu gute.

Das in besonderen Aufnahmen und Vermessungen sich äußernde Studium der römischen Baureste steigerte sich unter Raffael bis zum Versuch einer idealen Restauration des alten Rom. Das im Gegensatz zum 15. Jahrhundert allseits bewunderte Buch des Vitruv hielt die Künstler es 16. Jahrhunderts zu einfach geregelter Formenbehandlung an. Man lernte die struktive Bedeutung der einzelnen Glieder kennen und vermied so namentlich an Kapitellen, Simsen und Sockeln sinnlose und unorganische Überladung.

4. All die erwähnten Charakterzüge und neuen Grundsätze finden ihren letzten bschluß und ihre Erklärung in dem jenen Baukünstlern besonders eigentümlichen Sinn für Raumschönheit.

Fast instinktiv verstand man es, die Massen zu gruppieren und große Dimensionen ins Verhältnis zu setzen. Bei einem Stil wie der Gotik war die Größe der Bauteile mit ihrer struktiven Bedeutung gegeben. Anders bei einem „Raumstil" wie dem der Renaissance. Da war dem einzelnen Künstler bezüglich des Materials ein großer Spielraum gelassen. Daß aber nicht nur hinsichtlich der Zweckmäßigkeit, sondern auch der Schönheit und Harmonie die einzelnen Teile zu einander in Beziehung zu setzen seien, das verlangen alle Bauschriftsteller des Jahrhunderts, wenn sie auf die „Kunst der Verhältnisse" oder auf die „musikalischen Proportionen" ein besonderes Gewicht legen. Und daß die Künstler nicht willkürlich darin verfuhren, daß sie ohne sklavische Anlehnung an antike Verhältnisse und ohne phantastische Ableitung gewisser Zahlentheorien rein dem Gesetz des eigenen Genius folgend ihre Werke schufen, darin liegt das Vorbildliche dieser Periode großartiger Bauthätigkeit.

Der klassische Stil der Baukunst beginnt mit dem Jahre 1500, seit der Thätigkeit Bramantes in Rom. Seine Blütezeit kann bis zum Jahre 1540 ausgedehnt werden, länger, als auf den Gebieten der anderen Künste. Doch auch dann tritt der Verfall nicht so rasch ein wie anderwärts. In der folgenden Zeit der „großen Theoretiker" läßt sich ein gewisses Epigonentum nicht verkennen, aber ebensowenig ein ernsthaftes Bemühen, der einfach-großen Harmonie und ihren Gesetzen gerecht zu werden. Erst von etwa 1586 an geht die Baukunst in maßlosen Neuschöpfungen zum Barock über.

Im folgenden wird eine kurze Übersicht über die Künstler und ihre Schöpfungen gegeben nd dieselbe mit einer gedrängten Geschichte des Peterskirchenbaus beschlossen. Doch ist die Bedeutung oft der hervorragendsten Baumeister nicht in ihren ausgeführten Bauwerken, sondern n ihren unausgeführt gebliebenen Entwürfen zu suchen.

So gerade auch bei Bramante (1444—1514), dem Meister aller übrigen, bis auf Michelangelo. Aus der Reihe seiner (ausgeführten) Werke ist jetzt aus guten Gründen der Palast der Cancelleria mit der Kirche S. Lorenzo in Damaso gestrichen. Der Kirchenraum ist ein großes Rechteck mit Apsis und einer neuerdings statt einer Flachkuppel eingesetzten Decke. Das ausschließliche Oberlicht und die malerischen Durchblicke verschiedener Art begünstigen die weihevolle Stimmung des Inneren. Sicher von Bramante ist das kleine Tempelchen im Klosterhof von S. Pietro in Montorio, ein Rundbau mit Kuppel und dorischem Säulenumgang, das, ganz in antiken Stil gehalten, ursprünglich in einen größeren Portikus eingestellt und dadurch Gegen-

stand verschiedenartiger perspektivischer Wirkungen werden sollte. Bramante gab ferner dem vatikanischen Palast die endgültige Gestalt und wirkte durch seine Entwürfe zum Petersdom auf alle folgenden weltlichen und kirchlichen Baumeister ein. Sie sind der Niederschlag der von seinen Schülern so gerühmten, auch in Profanbauten angewandten „letzten Manier", einer glücklichen Verbindung von vollständigem Eindringen in den Geist der antiken Baukunst und eigener Originalität. Ein Wunderwerk der letzten Manier ist das Marmorgehäuse der Santa Casa in Loreto.

Der Hauptschüler Bramantes in Rom war Raffael (s. S. 504 ff.), dessen Thätigkeit wir beim Bau der Peterskirche begegnen werden und der mit seiner Cappella Chigi in Sta. Maria del Popolo eine jener vollendeten kleinen Andachtstätten schuf, wie wir mehrere von den größten Meistern des Jahrhunderts haben. Giulio Romano verpflanzte die Baugedanken Bramantes nach Mantua. Dort stammt von ihm der glückliche Umbau des Dominneren und die Kirche S. Benedetto in der Umgegend der Stadt. Bramantes Schüler waren ferner Baldassare Peruzzi (s. S. 495), der einen geringen Anteil an der Erbauung der Peterskirche hatte, und Antonio da Sangallo, der sehr viele Bauten auszuführen hatte und, sich nie von Bramantes Einfachheit allzu weit entfernend, verschiedentlich kalt und nüchtern wirkt. Von ihm stammt eine achteckige Kapelle im Dom von Foligno, und in Rom ist er mitbeteiligt an der außen vier-, innen achteckigen Kirche Sta. Maria di Loreto, am Innern von San Spirito und Sta. Maria di Monservato.

Bramantes Einfluß erstreckte sich über ganz Italien, und auch Venedig, das in der Entwicklung der Malerei seine eigenen Wege ging, mußte seine Baumeister aus der Schule des römischen Meisters berufen. Im Dienste der Republik arbeitete lange Zeit der aus Verona gebürtige, in Rom gebildete Michele San Micheli (1484—1559), der die Gedanken Bramantes und seines Altersgenossen Raffael in selbständiger Weise verwertete. In Verona stammt von ihm die berühmte Madonna di Campagna, eine große Rundkirche von einfachem Außern, und die Rundkapelle der Pellegrini bei S. Bernardino. Auf dem Grundriß von Bramantes Tempelchen in S. Pietro in Montorio ist in antiken Formen der eigenartige und geistreiche Bau aufgeführt. Der andere venezianische Künstler ist Jacopo Sansovino aus Florenz (s. S. 503). Er zeigt eine gewisse Charakterschwäche, daß er zu sehr auf die Meinungen seiner Bauherren einging und in die Dekorationsspielereien der venezianischen Frührenaissance verfiel. Als die beste seiner Kirchen wird S. Giorgio de' Greci gerühmt. Das Tonnengewölbe des einzigen Schiffs wird in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen. Doch hat er auch hier der kleinlichen Verzierungslust der Venezianer nachgegeben.

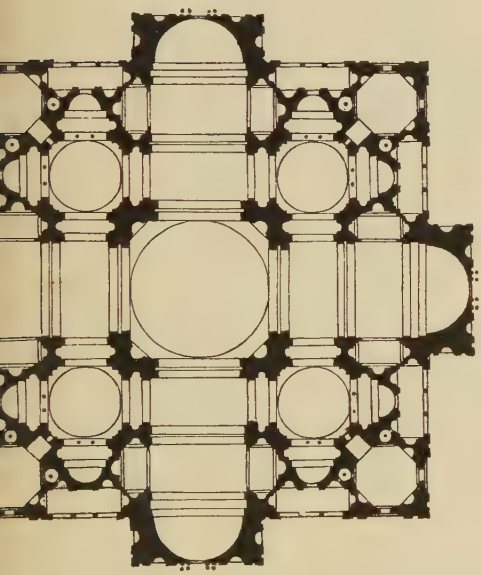
An Michelangelo fand der Einfluß Bramantes seine Grenzen. Er war ja von Haus aus nicht Baumeister und kam erst in der letzten Zeit seines Lebens zur Ausübung der Baukunst. Aber er brachte den persönlichen Stil seiner Plastik, die innere Gestaltungskraft mit heran zur Architektur. Er ging mit den Baumassen um wie mit den Klumpen seines Thonmodells: er sah das Ganze und machte es fertig vor den Einzelteilen und diese bearbeitete er nur so weit, als es für den Eindruck des Ganzen notwendig war. Dadurch war er einer der Größten in der Hochrenaissance, denn er erzielte einen einheitlichen monumentalen Eindruck, aber durch seine Vernachlässigung des Details lieferte er die Entschuldigung für die Grobheiten des Barock.

Eine seiner Erstlingsarbeiten war die Grabkapelle der Mediceer, die sog. Sagrestia Nuova. Der viereckige Kuppelraum ist zur Aufnahme der von des Meisters Hand geschaffenen Grabmäler abgestimmt. So herrscht höchste Einheit von Raum, Licht und Formen. „Man kann kaum entscheiden, ob er die Kapelle für seine Denkmäler baute, oder die Denkmäler für die Kapelle meißelte." In Rom hat er die Diokletiansthermen zur Kirche Sta. Maria degli Angeli umgebaut. Doch sind seine Gedanken infolge eines neuen Umbaus im 18. Jahrhundert unkenntlich geworden. Wie willkürlich er mit den Einzelformen umspringt, zeigt die berühmte Porta Pia. Seine Hauptthätigkeit ist in der Baugeschichte von St. Peter in Rom zu erwähnen.

Es war dies die monumentalste That in der Geschichte der Baukunst des 16. Jahrhunderts. Der schon von Nikolaus V. (1447—55) beschlossene Umbau war nur durch des Papstes Tod vereitelt und ungeachtet des Testaments des Papstes von den Nachfolgern unterlassen worden. Erst Bramante wußte im Jahr 1505 Julius II. dafür zu gewinnen. Er lockte den Papst immer wieder mit neuen Ansichten und Zeichnungen für einen Dombau, welcher der Größe des päpstlichen Namens und der Majestät des apostolischen Stuhls würdig wäre. Endlich war der Papst dazu begeistert, sich durch den Bau einen ewigen Ruhm zu sichern, und sofort bestand er darauf, daß es ein nie dagewesenes Kolossalwerk sein müsse. Nicht achtend des Jammers der ganzen Christenheit ließ er die altehrwürdige, an großen Erinnerungen so reiche Basilika abbrechen und am 18. April 1506 den Grund zum neuen Dome legen. Bramantes Absicht war, einen konsequent durchgeführten Zentralbau herzustellen, ein griechisches Kreuz, in ein Quadrat eingeschlossen, aus welchem die ursprünglich geraden, in einem späteren Projekt abgerundeten Abschlüsse der Kreuzarme hervortreten (Abb. 274). Die Kreuzung sollte mit einer großen mittleren Kuppel, die Kreuzabschlüsse mit vier kleineren Kuppeln, die Ecken des Quadrats mit schlanken Türmen überdacht werden. Zwischen den Eckürmen mit Sakristeien im Erdgeschoß und den vier Eckkuppelräumen sollten die mächtigen Eingangshallen zu liegen kommen. Bramante baute selbst die Kuppelpfeiler und wölbte darüber die Bogen und schuf damit den Kern der ganzen Anlage, die Grundlage für die große Kuppel. Nach dem Tode Bramantes übernahm nach kurzer Unterbrechung Raffael

Abb. 276. St. Peter mit den Kolonnaden in Rom.

en Bau, und beschloß offenbar, soviel aus den widersprechenden Angaben und mitgeteilten Grundrissen ersichtlich ist, der großen Kuppel ein Langhaus mit mächtigen Pfeilern und tiefen Seitenkapellen hinzuzufügen. Aber das Langhaus kam zu seinen Lebzeiten nicht zur Ausführung. Nach seinem Tode blieb der Bau lange Jahre einer Ruine gleich liegen und erst von 1534 an unter Papst Paul nahm Antonio da Sangallo mit seinem Gehilfen Peruzzi die Arbeit wieder auf. Auch er projektierte ein prunkvolles Langhaus, kam aber über den Arbeiten um und in der Kuppel nicht dazu, sein jetzt noch vorhandenes Modell auszuführen. Von 1547 an bis zu seinem Tode 1566 war Michelangelo oberster Leiter des Baus. Er mußte unentgeltlich arbeiten, um seinem Entwurfe den Sieg zu sichern. Er will der Ausführer der Gedanken Bramantes sein und hält an den Hauptgrundsätzen desselben fest, namentlich an der Form des griechischen Kreuzes mit der überragenden Kuppel. Aber er vereinfacht den Grundriß (Abb. 275). Die vier Nebenkuppeln werden auf die Ecken des Quadrats gesetzt und die Umgänge der Kreuzarme entfernt. Vor die westliche Apsis wollte er eine Säulenvorhalle legen. Dabei war er im stande, die Kuppel zu erhöhen und ihrer Wölbung das Übergewicht zu geben. Die nach seinem Modell aufgeführte Kuppel ist der schönste Teil an der heutigen Peterskirche. Über vier Strebepfeilern ruht der Tambour, mit je zwei korinthischen Pilastern im Innern, und Säulen im Äußern zwischen



74. Peterskirche zu Rom. Bramantes erster Grundriß.

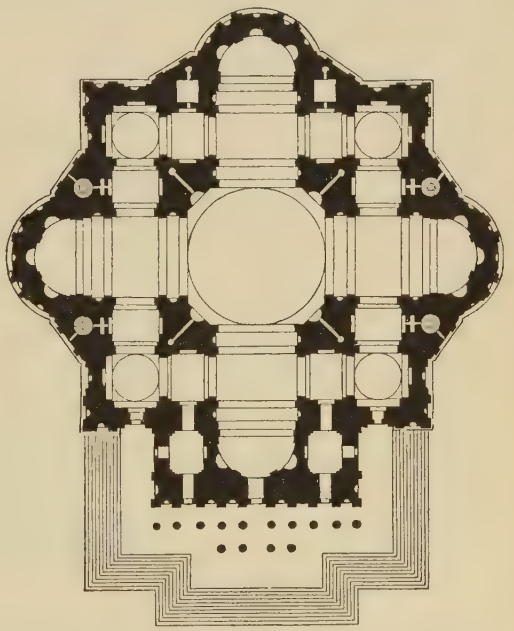


Abb. 275. Peterskirche zu Rom. Michelangelos Grundriß.

16 Fenstern geschmückt. Der in den kolossalen Pfeilern sich geltend machende Ausdruck tragender Kraft pflanzt sich in den Rippen bis zur Laterne fort. Im Innern wirken die herrlichen Verhältnisse unvergleichlich beruhigend; von außen bietet die Kuppel „wohl die schönste und erhabenste Umrißlinie dar, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat". Und doch ist zu beklagen, daß Bramantes Plan nicht ausgeführt wurde. Seine Kuppel wäre niedriger gewesen, aber mit den stolz aufsteigenden Ecktürmen viel lebendiger und als Ganzes betrachtet ideal zusammenstimmend.

Nach Michelangelo arbeiteten Vignola und Giacomo della Porta an der Ausführung seiner Kuppelpläne, die übrigens nebenbei bemerkt vorbildlich für den katholischen Kirchenstil der ganzen Welt wurden. Erst Carlo Maderna (seit 1605 Bauleiter) mußte den Plan Michelangelos bezüglich der Vorhalle wieder umstoßen und auf Wunsch des Papstes Paul V. ein Langhaus anfügen, das die Wirkung der Zentralanlage höchst unglücklich beeinträchtigt. 1626 konnte die Kirche eingeweiht werden. Aber noch lange wurde an ihr gebaut. Lorenzo Bernini (seit 1629) vollendete die schon von Maderna begonnene, zu prunkvolle Vorhalle und Fassade, und ist auch Schuld an der überreichen Barockdekoration des Innern. Aber er erwarb sich den Dank aller Kunstfreunde durch den 1637 vollendeten Bau der höchst wirkungsvollen Doppelkolonnaden. Trotz aller störenden Einzelheiten ist der Gesamteindruck dieses Monumentalwerks des Katholizismus ein großartiger (Abb. 276).

Ungefähr mit dem Jahre 1540 beginnt eine neue Entwicklung in der Geschichte der italienischen Baukunst. Die Meister, ein Bramante oder ein Michelangelo, hatten, dem unmittelbaren Zuge ihres Geistes folgend, ihre großen, einheitlich erdachten Werke geschaffen. Ihre Nachfolger, meist persönliche Schüler Michelangelos, suchten den Ertrag dieser großen Werke in Regeln zu fassen und auf gesetzgebendem Wege für die Zukunft festzuhalten. Die Zeit von 1540—80 ist in der Baukunst die „der großen Theoretiker".

Giacomo Barozzi von Vignola (nach dem Geburtsort genannt, 1507—73) schrieb ein Handbuch der Säulenordnungen; der große Andrea Palladio von Vicenza (1508—80) gab „4 Bücher der Architektur" nach Vitruv heraus, und von Giorgio Vasari (1511—74) bezeugen schon seine unschätzbaren Künstlerbiographien, daß er sich nicht lediglich auf praktische Ausübung der Kunst beschränkte. Es läßt sich denken, daß diese verstandesmäßige Art, die lebendige Kunst auf Regeln abzuziehen, nicht lauter gute Früchte zeitigen konnte. Die Schöpfungen der Epigonen leiden unter dem Bestreben, es den Alten gleichzuthun. Man hascht nach Effekten, sucht eine schärfere Ausdrucksweise und verfällt dabei in eine übertriebene und derbe Behandlung der Formen. Doch andrerseits bewahrte die Nachahmung der alten Meister die jüngeren Künstler vor platten Geschmacklosigkeiten, und angeregt vom kraftvollen Geist der Gegenreformation haben ihre Schöpfungen gerade im Kirchenbau in der ganzen Welt Nachahmung gefunden. Die zahlreichen großräumigen Bauwerke, namentlich Kirchen dieser Schule im Nordosten Italiens mit ihren einheitlichen Proportionen, regen in unvergeßlicher Weise den monumentalen Sinn

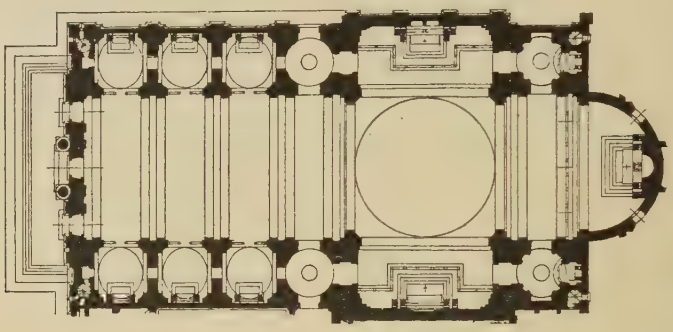


Abb. 277. Il Gesù in Rom. Grundriß.

des nach dem Süden reisenden Nordländers an. Der einflußreichste Kirchenbau dieser Theoretiker war die Kirche del Gesù in Rom (= Jesuskirche), gebaut von Vignola (Abb. 277 und 278). Charakteristisch für den hievon ausgehenden Jesuitenstil ist die Betonung des Langhauses, dem aber eine Kuppel aufgesetzt wird. Im Innern wird das tonnengewölbte Hauptschiff möglichst erhöht und erweitert, und die Nebenschiffe durch kleine Kapellen ersetzt. Die in das Tonnengewölbe eingeschnittenen Fenster bilden sogenannte Ohren. Man erstrebte nicht nur Glanz und Prunk für den Dienst am Altar, sondern auch eine gute akustische Wirkung für Predigt, Gesang und Orgelmusik. Die folgenreichste Wirkung übte Vignola mit seinem Gesù auf Maderna aus, der hienach den Grundriß von St. Peter endgültig umformte (vgl. S. 489). Von weiteren Kirchenbauten Madernas sei noch das kleine Oratorium S. Andrea erwähnt, das durch die Schönheit der landschaftlichen Umgebung wesentlich mitbestimmt ist.

Ein höchst origineller Kirchenbau Vasaris ist die Abbadia de' Cassinesi zu Arezzo. Ein tonnengewölbtes Langschiff wird von zwei tonnengewölbten Querschiffen durchschnitten. Über beiden Kreuzungen sind Kuppeln und die je zwei rechts und links entstehenden Nebenräume sind innen durch Flachkuppeln gewölbt und nach dem Hauptschiff mit Säulen und Bögen abgeschlossen.

Im Norden, namentlich in Vicenza und Venedig, wirkte Palladio. Er allein von den hier genannten und vielen andern, im übrigen sehr tüchtigen und fruchtbaren Meistern verzichtete auf jeden dekorativen Einzeleffekt und führte seine Bauten ganz nach den Regeln der Alten aus, alt und schmucklos, aber einheitlich, edel und groß. Sein vollkommenster Kirchenbau ist die Kirche del Redentore in Venedig. Die Fassade ist auf eine Ordnung von zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern reduziert. Dadurch kann der Giebel nicht nur auf das oberste Stockwerk, sondern auf das Ganze bezogen werden. Die Seitenschiffe werden als Halbgiebel frontiert und lehnen sich auf beiden Seiten an die Fassade an. Eine schöne Treppe, zu deren beiden Seiten der Sockel sichtbar ist, führt zu der der griechischen Tempelform entnommenen Vorhalle hinauf. Diese Form der Fassade ist fast allgemein gültig geworden. Auch Michelangelo nahm für das

ußere von St. Peter nur eine Ordnung. Im Innern wird Auge und Gefühl befriedigt durch izvolle Einblicke in die Kapellen, in die abgerundeten Querarme und in den hintern Mönchs- or, der durch eine halbkreisförmige Säulenstellung vom Hauptschiff getrennt ist. Ein früher ollendetes Werk ist S. Giorgio Maggiore in Venedig, auch im Innern von feierlich har- onischer Schönheit. Eigentümlich und als gar nicht in den Süden passend empfindet man n Mangel des vom strengen Meister ausgeschlossenen dekorativen Beiwerks und aller farbigen emalung. Um so mehr tritt die große kalte, aus klassische Land deutlich gemahnende Ruhe eim Beschauer in ihr Recht.

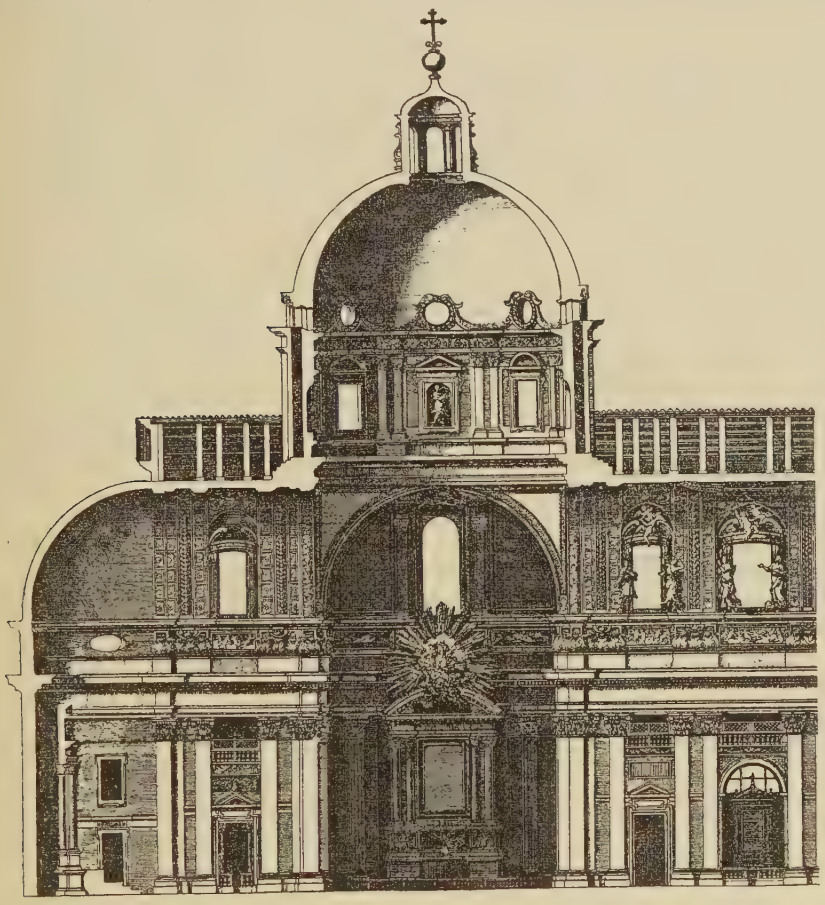


Abb. 278. Il Gesù in Rom. Durchschnitt.

Nach des Meisters Tod wurden einzelne Kirchen nach Entwürfen von seiner Hand aus- eführt (so die Nonnenkirchen delle Zitelle und Sta. Lucia). Überhaupt blühte seine Schule noch ange in Oberitalien fort und bewahrte diese Gegenden vor den krassesten Auswüchsen des Barocks.

II. Malerei und Plastik.

Leonardo da Vinci (1452—1519) eröffnet einen neuen Abschnitt in der Geschichte der italienischen Kunst. In Malerei, Plastik und Architektur (man beachte . B. die Hintergründe seiner Bilder), ja weit über die Kunst hinaus in Naturwissen- chaft und Technik, in der ganzen Auffassung von Welt und Leben hat er neue Bahnen gewiesen. Die Universalität seines Geistes ist der Grund, daß er nur Ent-

würfe und Skizzen in zahlreichen Notizblättern und Tagebüchern hinterlassen ha
weniger fertige Werke. Bei letzteren ist vielfach die Echtheit bestritten. Die Kunst d
Malerei hat er gefördert durch anatomisch bedingte Charakterisierung der einzelne
Gestalten und durch wissenschaftlich begründete Verteilung von Licht und Schatten
er hat als erster das Helldunkel angewandt und die rein malerische Behandlun
(sfumato), d. h. die weiche Konturierung und die duftige Auflösung der Umriss
entdeckt. Infolge seiner Farbenexperimente haben leider viele seiner Bilder im Lau
der Zeit gelitten. In der Behandlung der religiösen Stoffe ist das Neue, daß
nicht, wie die Alten, direkt Andacht wirken will, sondern er sucht bei der heiligen Ge
schichte das volle natürliche Leben zu schildern, das dann allerdings auch höhere For
annehmen und beschauliche geistliche Stimmung erwecken kann. Durch das „Malerbuch"
eine Lehre der Malkunst, das von ihm begonnen und von seinen Schülern beendig
wurde, hat er theoretisch auf die Nachfolger eingewirkt.

Leonardo, 1452 als unehelicher Sohn eines reichen Notars im Kastell Vinci geboren, ka
nach einer sorgfältigen Jugenderziehung zu Verrocchio (S. 448 f.) in die Lehre, in dessen Werkstatt
bis nach 1477 verblieb. Hier in Florenz ist der wechselseitige Austausch der Fähigkeiten mit seine
Lehrer, mit Luca della Robbia, Desiderio da Settignano und Botticelli weder für den Schül
noch für den älteren Meister ohne Einfluß gewesen. Aus dieser Periode wissen wir bestimm
daß er auf Verrocchios „Taufe Christi" den links knienden Engel, vielleicht auch weitere Tei
des Bildes gemalt hat. An Jugendwerken werden ihm noch zwei sehr ähnlich gehaltene Brei
bilder der Verkündigung Mariä zugeschrieben (Louvre-Paris und Uffizien-Florenz). D
Engel erscheint der beim Lesen überraschten Maria auf einer Renaissanceterrasse mit Ausbli
in eine abwechslungsreiche Landschaft mit Zierbäumen und Fluß. Daß er sich mit Madonne
studien abgab, beweisen einige Handzeichnungen (in Windsor und in den Uffizien; „Madonn
mit der Katze"). Von diesen Madonnen werden Komposition und Art der Auffassung als rel
giöses Genrebild von Späteren vielfach nachgeahmt. Wenn von ihm stammend, fallen in die
Zeit die Madonna Litta-Petersburg und eine Madonna in München. In das Ende der Flore
tiner Zeit wird „Die Auferstehung Christi" mit Leonhard und Lucia (Berlin) verleg
Die beiden meisterhaft charakterisierten Heiligen schauen (Leonhard mit entschlossener Glauben
überzeugung, Lucia in schwärmerischer Hingabe) dem Christus nach, der aus felsiger Landscha
die Siegesfahne schwingend, in die Höhe emporschwebt. Vielleicht gehört auch ein unvollend
gebliebener Hieronymus hierher.

Anfang der 80er Jahre tritt Leonardo in die Dienste des Ludovico Sforza il Moro, d
Regenten von Mailand. Berühmt ist sein Brief, in dem er sich ihm anbietet als Feldzeugmeister u
Kriegsingenieur, in Friedenszeiten wisse er allerlei Bauwerke aufzuführen und als Bildhauer
Marmor, Bronze und Terracotta zu arbeiten. „Als Maler kann ich so viel, als irgend einer, w
immer es sei." Im Auftrag des Herzogs malt er viele Jahre hindurch (bis nach 1497)
dem „Abendmahl"; nicht in Fresko, sondern in Ölfarbe an die Wand eines Speisezimme
im Kloster Sta. Maria delle Grazie in Mailand gemalt, ist das Werk durch eine Überschwemmu
schon im 16. Jahrhundert verderbt worden. In Bezug auf Zeichnung und Erfindung ist d
Verlust gedeckt durch den Stich Raphael Morghens.

In einem stilvoll geschmückten Saal mit Ausblick in eine Abendlandschaft sitzen die Zwöl
rechts und links vom Meister. Das herabhängende Tischtuch der langgedeckten Tafel verdeckt d
Unterkörper bis auf die Füße. Die Träger der geistigen Bewegung, Brust, Arm und Gesicht trete
dadurch desto deutlicher hervor. Jesus hat gesprochen: Einer unter euch wird mich verraten.
stiller Wehmut senkt er das Haupt mit den umflorten Augen; die Arme mit der offenen Ha
sind leicht ausgebreitet. Es ist tief schmerzlich, was er sagen mußte, aber es ist wahr. Ni
nur ist das herkömmliche Bild des sanftmütigen und von Herzen demütigen Christus aufs her
lichste wiedergegeben, sondern es ist auch mit einem Zug männlich fester Bestimmtheit verknüp
Das Wort, das Jesus sagte, ist übergesprungen, wie ein elektrischer Strahl hat es gezünd
Gesicht und Hände sagen es uns bei den Jüngern, die sich wie zufällig in vier Gruppen
je drei zusammengefunden haben. Da sitzt zur linken Seite, Jesu zunächst, der ältere Jakob
mit ausgebreiteten Armen und stierem Blick. Er ist entsetzt, daß Jesus gerade zu ihm s
herübergewendet hat. „Herr, ich bin's nicht!" scheint er zu sagen, ebenso wie der etwas plu
pere Thomas mit dem aufgehobenen Zeigefinger: „Du wirst doch nicht glauben, daß ich
sei." Die Gruppe wird abgerundet durch den schönen Jüngling Philippus, der den Meister hi
weist auf sein Herz: „Herr, du weißt es, wie es da innen aussieht." Noch mehr Bewegu
ist in der äußersten Gruppe. Am Ende der Tafel sitzt der greise Simon, der Eiferer, d
scharfgeschnittene Gesicht im Profil gesehen, die beiden Hände offen vor sich hingestreckt.
kann sich's gar nicht vorstellen: „Das hat der Meister doch nicht gesagt." Es antworten ih

seine beiden Nebensitzer zugleich; der schon vorher mit düsteren Ahnungen geplagte Thaddäus weist mit dem Daumen der rechten Hand hinüber auf Jesus: „Ja! es muß so sein, er hat's gesagt; aber ich habe es auch fast so erwartet." Zugleich fällt der junge, krausköpfige Matthäus ein: „Freilich hat er so gesagt." Die zur Bestätigung zu Jesus hinüberweisenden Arme verbinden in wirksamer Weise die beiden Gruppen miteinander. Die bedeutungsvollste Gruppe ist diejenige rechts vom Heiland. Da sitzt der Lieblingsjünger des Herrn, der an der Brust Jesu saß. Wie es den sanften, zartbesaiteten Naturen geht, vermag er das Ungeheure des Verbrechens in seiner zarten Seele nicht zu fassen. Er faltet die Hände zu einem stillen Seufzer zu Gott. Da hat ihn schon der vorschnelle Petrus mit dem grauen bedeutenden Kopf an der Schulter ergriffen und flüstert ihm zu, daß er forschen solle, wer es wäre, von dem der Herr sagte. Zwischen beiden sitzt Judas. Das beschattete Gesicht ist nicht bis zu der unbeschreiblichen Häßlichkeit gesteigert, wie bei den ähnlichen Darstellungen. Unwirsch wendet er sich dem ungehörigen Geflüster hinter seinem Rücken zu. Die rechte Hand umfaßt den Beutel, dessen Hüter er ist; die linke ist gegen den Tisch geöffnet, ebenso wie die Hand Jesu, die nur durch die gefalteten Hände des Johannes davon getrennt ist. Sie sollen ewig voneinander getrennt bleiben. In der letzten Gruppe sehen wir den greisen Andreas. Höchstes Entsetzen spiegelt sich im Gesicht und den erhobenen Händen: „Gott behüte; so was kommt nicht vor!" Ihn hat Jakobus der Jüngere, der deutlich erkennbare Verwandte Jesu, mit der Rechten an der Schulter ergriffen, während die Linke nach Petrus hinübergreift. Er möchte auch wissen, was dieser erfahren hat. Der letzte, Bartholomäus, mit jugendlich scharfem Gesicht und in sich geschlossenem Charakter ist aufgesprungen und schaut erwartungsvoll nach der mittleren Gruppe hinüber. Hat er eigentlich recht gehört? Jedenfalls will er nähere Aufklärung.

Abb. 279. Madonna in der Felsgrotte. Von Leonardo da Vinci. (Louvre.)

Das Abendmahl des Leonardo ist das großartigste Denkmal der religiösen Kunst. Es bleibt vorbildlich dafür, daß dasselbe göttliche Wort in den verschiedensten Menschenkindern, in kraftvollen und geschlossenen Persönlichkeiten, in jeder nach ihrer Art besonders zündet und wirkt. Das mag besonders für unsere Zeit gelten, nach deren Bildern es scheint, als ob Christus nur süßliche Menschen und halbweibliche Naturen zu Zuhörern gehabt hätte.

Leonardo hat in den bald über Oberitalien hereinbrechenden Kriegsläuften wenig Zeit mehr gehabt zur Ausführung religiöser Bildwerke. Nach der Gefangennahme Ludovicos durch die Franzosen (1500) begann für ihn ein unstetes Leben. Später trat er in Beziehung zum französischen König, siedelte ganz nach Frankreich über und starb bei Amboise 1519. In den Dienst der Päpste zu treten, wie seine großen Zeitgenossen, dazu konnte sich der selbständig denkende Mann nicht entschließen.

Aus seiner späteren Zeit sind noch drei religiöse Tafelbilder zu erwähnen: eine nur untermalt gebliebene „Anbetung der Könige" in den Uffizien, mit durchdachter figurenreicher

Komposition, lebhafter Charakteristik und architektonisch belebtem Hintergrund, „ein reifes We der Hochrenaissance"; eine „Madonna mit der heiligen Anna" (eigenhändiger Karton in Londo ein von Schülern untermaltes, unvollendetes Bild in Paris); und eine „Madonna in de Felsgrotte" (ebenfalls ein Bild in London und eines in Paris; letzteres von Schülern ve schlechtert, Abb. 279).

Leonardo hat auf die ganze jüngere Generation nach ihm gewirkt. Seine Entdeckung sind einem Raffael, wie einem Correggio zu gute gekommen. Daneben hat er eine enge Schule in Mailand hinterlassen. Aus ihr mögen erwähnt werden sein Lieblingsschüler Salain der ihn sklavisch nachgeahmt hat, und die etwas selbständigeren Boltraffio und Solario. Sein bedeutendsten Nachfolger sind Bernardino Luini (ca. 1480—1533) und Gaudenzi Ferrari (ca. 1481—1547). Beide sind vielseitige Künstler und haben zahlreiche Fresken un Tafelbilder in Klöstern und Kirchen Mailands und der Umgegend gemalt. Beide haben ein gewisse Höhe der Kunst erreicht, namentlich in den Tafelbildern. Aber Gaudenzio kann bu und grell werden, Luini malt oft flüchtig und ist nachlässig in der Komposition. Ferraris schö stes Altarbild ist die Kreuztragung (in der Kirche zu Canobbio am Lago Maggiore). Sel schöne Fresken sind in Varallo und in Vercelli. Hier namentlich „eine märchenhafte Madonn mit Stifterinnen in einem lauschigen Boskett unter Fruchtbäumen, mit Engeln darauf". D Fresken des Luini befinden sich hauptsächlich in Saronno, Mailand und Lugano, verschiede abgenommene in der Brera. In Lugano wird namentlich das Kreuzigungsbild gerühmt, m der wunderschönen Gestalt des Johannes, der dem sterbenden Christus sein Gelübde thut. De Schüler Leonardos verrät eine schöne Madonna vor dem Felsen (in der Certosa von Pavia Ausnahmsweise gut komponiert ist eine thronende Madonna (Brera). Das Kind steht auf de Schoß der wiegenden Mutter. Auf der Stufe des Thrones musiziert ein liebes Engelkind zw schen den feierlichen Heiligen Antonius und Barbara. In Saronno lassen wieder einige d Schönheit Leonardos erreichende Einzelgestalten die mangelhafte Komposition vergessen. S namentlich der hinter dem knienden greisen König die Krone tragende Jüngling auf dem A betungsbild. An Staffeleibildern hat er u. a. eine Anzahl Halbfigurenbilder. Dazu gehören d „Enthauptung Johannis d. T." (Florenz), „Jesus unter den Schriftgelehrten" (London) und d „Heimkehr des Tobias" mit den liebreizenden, aber innerlich hohlen Köpfen (Mailand).

Noch bedeutender als Luini ist Sodoma, eigentlich Giovanni Antonio Baz (1477—1549), der ebenso wie jener eine Zeitlang unter Leonardos Einfluß stan dann aber sich selbständig weiter entwickelte und eine eigene Schule in Siena g gründet hat. Er ist ein Lebemann, ebenso leichtsinnig wie geistreich und feinfühlen Erhabene religiöse Gegenstände, wie eine Kreuzigung Christi oder feierliche Scene aus dem Leben von Heiligen, können ihm keinen Reiz abgewinnen. Er wirft sie ohn Rücksicht auf den Auftraggeber flüchtig an die Wand. Das Weib und weiblich Seelenstimmungen ziehen ihn an. Den mütterlich tiefen Schmerz, die himmlisch süß Verzückung und die Sirenenkünste der Verführerinnen im Leben von Heiligen, d schildert er mit feinfühlender Wärme und mischt die Farben zu leonardeskem Schmel Auf eine einheitlich straffe Komposition verwendet er nicht viel Mühe; so sind e immer nur einzelne Gestalten und Gruppen, die reizend und aufs glänzendste durch gebildet sind.

Sodoma ist 1477 in Vercelli geboren und bei einheimischen Meistern in die Schule g gangen. Ende der 90er Jahre lebte er in Mailand und hat hier Leonardos Farbentechn und Sinn für Frauenschönheit auf sich wirken lassen. 1501 siedelte er nach Siena über, w er an Stelle der alten abgestorbenen Malerschule eine neue ins Leben rief. Aus den erst Sieneser Jahren stammte eine Kreuzabnahme und ein Rundbild der Geburt Christi (beide Sien Akademie). Die Komposition ist noch nicht so nachlässig wie später. Namentlich beim erstere ist der mittels eines Tuches in sitzender Stellung herabgelassene Leichnam Christi von große aber unwahrscheinlicher Schönheit. Am besten getroffen ist die Gruppe der ohnmächtigen, vo der schönen Magdalena gestützten Maria. Seit 1506 wurden von ihm von Siena aus 24 Fresk aus dem Leben des hl. Benedikt im Kloster Monte Oliveto ausgeführt. Nur auf d vier an den Ecken der Wände befindlichen hat er eigentlich Mühe verwendet. Wichtig f seine spätere Entwicklung war ein zweimaliger Aufenthalt in Rom (1507—8 und 1517—19 Er studierte für dekorative Arbeiten eifrig die Antike und fühlte sich angezogen von der Weichh raffaelischer Formenauffassung. Andrerseits lernte auch Raffael bei ihm die satten, schmelzend Farbentöne Leonardos.

Nach Siena zurückgekehrt, füllte er Stadt und Umgegend mit seinen und seiner Genoss Werken. Die schönsten Fresken sind die Scenen aus dem Leben der hl. Katharina in Sa Domenico (1525). Das schmerzliche Zusammensinken der Heiligen, an der die Nägelma

des Gekreuzigten sichtbar werden, und die an der andern Wand geschilderte süß innige Verzückung, das sind Stoffe für seinen Pinsel. Auch die kleinen Engelchen sind reizend und bekunden Raffaels Einfluß. Am wenigsten sind die schwebenden Figuren (Christus, Gottvater, Maria) gelungen. Die von Sodoma gemalten Fresken im oberen Oratorium von San Bernardino (1518—32 mit Unterbrechungen gemalt) sind vier Engelfiguren von Heiligen und vier Breitbilder aus dem Leben der Maria. Die drei von Putten begleiteten Heiligen S. Ansano, Vittorio, Bernardo im Palazzo Pubblico in Siena gehören zu den schönsten Männergestalten dieser Zeit. Daß auch Sodoma, wenn er will, großartige Kraft zur Entfaltung bringen kann, beweist sein hl. Jakob zu Pferde (um eine Altarnische von S. Spirito), der über Sarazenenleichen hinwegsprengt. Doch seine Hauptstärke bleibt die Darstellung der duldenden oder seligen Ruhe. So in dem grandiosen Halbfigurenfeld des Ecce homo (Fresko in der Akademie zu Siena) und in den Tafelbildern der Opferung des Isaak (Dom von Pisa) und des hl. Sebastian. Der tiefe Schmerz, der den schönen Körper durchzuckt, wird verklärt von der seligen Himmelsstimmung, die sich im Gesichte des Heiligen ausprägt und welche ihren Widerhall findet in der milden Abendlandschaft. Das wundervolle Bild ist auf eine Kirchenfahne gemalt, auf deren Rückseite Madonna mit heiligen Flagellanten erscheint (Uffizien, Florenz). Die Tafelbilder Sodomas haben durch Nachdunkeln beträchtlich gelitten.

Aus der von Sodoma ausgegangenen jüngeren Sieneser Schule haben Girolamo della Pacchia und Domenico Beccafumi im oberen Oratorium von S. Bernardino die Darstellungen aus dem Leben der Maria vollendet. Der Baumeister Baldassare Peruzzi (1481—1536), der Freund Sodomas, hat sich in Rom noch mehr als dieser unter Raffaels Einfluß begeben und mehrere dekorative Arbeiten, große, vornehme, aber z. T. kalte Darstellungen gemalt. Sein bedeutendstes Bild ist das Fresko in der Kirche Fontegiusta in Siena: Kaiser Augustus und die Sibylle.

Aus dem Leben Sodomas, der seine hauptsächlichsten Anregungen in Rom empfangen hat, ist ersichtlich, daß inzwischen der Mittelpunkt der Kunstentwicklung von Mailand und Florenz nach Rom verpflanzt worden ist. Doch ehe wir uns den Meistern zuwenden, welche, von Florenz ausgehend, die Größe der römischen Kunst begründet haben, sind noch zwei Künstler zu besprechen, welche, ihr Leben lang in Florenz bleibend, nach den Theorien Leonardos, allerdings nicht unbeeinflußt von den großen Römern, ihre Kunst in selbständiger Entwicklung ausgeübt haben. Das sind Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto.

Fra Bartolommeo (1475—1517) hat seinen bedeutsamen Platz in der Kunstgeschichte dadurch, daß er die Entdeckungen Leonardos an Raffael vermittelt hat. Daneben ist er selbständiger Meister geworden und hat auf dem eng umgrenzten Gebiet der ernsten kirchlichen Malerei das Höchste erreicht. Streng architektonischer Aufbau, großartige Charaktere und imposanter reiner Fluß der Gewandungen wirken zusammen, um den ernst feierlichen Eindruck zu erzielen, der von seinen Bildern ausgeht. Erhabenheit der Charakterisierung läßt Raum für eine seelenvolle Durchdringung des Stoffs; so entsteht gefühlvolle Zurückhaltung, innige Weihestimmung. Die Gruppierung wird unterstützt durch größere, sorgfältig verteilte Licht- und Schattenmassen, aber die Strenge der Symmetrie ist bedachtsam gemildert durch Unregelmäßigkeiten in der Form (Wendungen des Oberkörpers, ja eingeschobene Nebenfiguren u. s. w.); so entsteht der Eindruck des Zufälligen. Dies alles wird vorgetragen in reichem, duftigem, aber auch sattem, ausdrucksvollem Kolorit. Das Vorbild Leonardos und ein Aufenthalt in Venedig (1508) machen sich hier in gleichem Maße geltend.

Fra Bartolommeo, Sohn eines Fuhrmanns vor einem Thor von Florenz, daher scherzweise Baccio della porta genannt, war mit seinem Arbeitsgenossen Albertinelli zusammen Schüler des Cosimo Rosselli. Das einzige von ihm gemalte Fresko ist der obere Teil des „jüngsten Gerichts“ (für das Kloster Sta. Maria Nuova, jetzt Uffizien). Der untere, stark beschädigte Teil stammt von Albertinelli. Bedeutend ist die Art, wie Christus als Weltrichter in einer Engelglorie über einem symmetrisch und perspektivisch geordneten Halbkreis von Maria und den zwölf Aposteln thront. Raffael hat hier in seinem unvollendeten Fresko von S. Severo (Perugia) und in der Disputa vom Frate gelernt und ihn übertroffen. Das große Ereignis seines Lebens war, daß er mit Savonarola bekannt wurde. Die begeisterte Predigt und der jähe Untergang des Dominikaners trieben ihn ins Kloster San Marco (1500). Er malte sechs Jahre lang nicht mehr. Doch die Wände, an welche Fra Angelico seine Bilder

hingebetet hatte (S. 446), gemahnten ihn, seine innere Erfahrung in Farben der Mitwelt zu offenbaren. So stellt er die Kunst in den Dienst eines erneuten ernsten religiösen Lebens. Schon das erste Bild (Erscheinung der Maria vor Bernhard; Florenz Akademie 1506) machte Eindruck: die aus einer höheren Welt mit einem Chor von Engeln herabschwebende Gottesmutter und der ob dem Wunder in frommes Staunen geratene Heilige. Es folgen verschiedene Madonnen, nie genrehaft, sondern feierlich. Die Gottesmutter ist emporgehoben auf einen Sockel, angebetet von zahlreichen Heiligen und umschwebt von reizenden Putten. Das Ganze wird belebt durch schwere Architektur (halbrunde, leere Nischen; Treppenmotiv vergl. Raffaels Disputà, Schule von Athen und die späteren vielfigurigen Altarbilder). So die Madonna mit Heiligen im Dom zu Lucca (Abb. 280) und die zwei thronenden Madonnen mit Heiligen in Florenz (die im Palazzo Pitti wird auch „Vermählung" der Katharina genannt; die in den Uffizien ist eine Anna selbdritt). In den späteren Werken macht sich der Einfluß Raffaels und Michelangelos geltend. In der Madonna della Misericordia (Lucca 1515) steht die fürbittende Mutter des Erbarmens in höchstem Pathos da auf einem Sockel. Die ausgestreckten Arme weisen nach unten, nach der Masse der Hilfsbedürftigen, und nach oben, nach dem Quell der Hilfe, dem mit wallendem Mantel schwebenden Christus. Sein großartiger Stil bewährt sich in seinen beiden letzten Werken, dem Auferstandenen und der Pietà (beide im P. Pitti). Grandios hat der Arm des Auferstandenen das mächtige weiße Gewand zurückgeschoben und sich erhoben zur Gebärde des Segnens. Um den Sockel stehen vier charakterfeste Gestalten der Apostel. Ein einzelner derselben ist nach der Weise Michelangelos noch einmal dargestellt in der Kolossalfigur des Markus (Pitti). Die Beweinung Christi ist ein Wunder der Komposition und des Ausdrucks tiefsten Schmerzgefühls. Nur Magdalena ist leidenschaftlich erregt. In natürlich mütterlicher Liebe will Maria die Stirn des toten Sohnes küssen. Bei Johannes mischt sich der Schmerz mit der Anstrengung, die das Halten des Oberkörpers Jesu verursacht.

Der Freund und Mitarbeiter Bartolommeos, Mariotto Albertinelli, ist schon erwähnt worden. Er hat den Stil seines Gefährten nachgeahmt, aber nicht dessen Größe erreicht. Nur einmal ist ihm das gelungen in dem Bild der Heimsuchung (Uffizien). In einfacher, großartiger Weise sind die beiden edlen Frauengestalten unter einem Thorbogen nebeneinandergestellt.

Neben Fra Bartolommeo steht Andrea del Sarto (1486—1531), neben dem ernsten Mönch die leichtlebige Künstlernatur. Er ist nicht so herb wie der Frate und läßt sich daher leichter beeinflussen. Von Bartolommeo hat er den strengen Aufbau und die gefällige Gruppierung, von Michelangelo hat er die großen Körper mit den kraftvollen Gliedern und von Leonardo die reichen Farben und den Sinn für Frauenschönheit. Nur im letzteren hat er Selbständiges und Bedeutendes geleistet. Er ist der größte Kolorist Mittelitaliens. Während für Leonardo die Farbenmischung jedesmal ein langes Studium erfordert, findet er das Zutreffende spielend mit einem angeborenen Sinn für das Malerische. Noch mehr als der Frate verwendet er die Farbe als selbständiges Prinzip in der Komposition. Aber seine gewaltigen Menschen in den durchdachten Stellungen sind kälter als bei Bartolommeo und viel ruhiger als bei Michelangelo. Sie haben wenig Seele und wenig Bewegung. Namentlich in den späteren Jahren seines Lebens (seit 1523) hat er sehr oberflächlich gemalt. Die früheren Bilder und besonders die Frauendarstellungen sind zum Teil von hoher Schönheit, und obwohl er fast nur religiöse Stoffe darstellt, von weltlich prickelndem Reiz.

Andrea d'Agnolo, nach dem Schneiderberuf seines Vaters del Sarto genannt, ist 1486 in Florenz geboren und hat sich ziemlich selbständig nach den großen Malern seiner Vaterstadt gebildet. Eine ihm seit etwa 1514 angetraute schöne, aber nicht gerade geistreiche junge Witwe kehrt auf seinen Bildern als Modell zu zahlreichen Frauenköpfen wieder. Einmal (1517) suchte er Abwechslung in dem eintönigen Florentiner Leben und ließ sich für Franz I. von Frankreich als Hofmaler anwerben. Aber nach zwei Jahren gefiel es seiner Frau nicht mehr in Paris und er mußte nach Florenz zurückkehren, wo er den Rest seines Lebens verblieb, ungeachtet eines gegenteiligen Eidschwurs gegenüber Franz I. Seine erstvollendeten Fresken sind die Wandgemälde in der Vorhalle der Annunziata in Florenz. Dargestellt sind fünf Scenen aus der Legende des heiligen Filippo Benizzi, die Anbetung der Könige und die Geburt der Maria. Die letztere mit ihrer äußerst befriedigenden Komposition führt uns in eine vornehme florentinische Wochenstube. Im Mittelpunkt stehen die zwei schönen besuchenden Damen, links wird das Kind gebadet, rechts richtet sich die Wöchnerin zum Empfange aus dem Kissen auf. Über einer Thür des Kreuzgangs befindet sich die höchst eigenartige Madonna del Sacco.

Im Vordergrunde rechts sitzt die Madonna breit auf dem Boden, das Kind rittlings über dem Knie; links, etwas tiefer in den Raum hineingerückt, liest der sitzende, an einen Sack gelehnte Joseph in einem Buche. Während Komposition und Farbe befriedigen, ist der Ausdruck kalt und leer. In dem kleinen Hofe des Klosters dello Scalzo stammen vierzehn Fresken von seiner Hand, von 1515 an mit längeren Unterbrechungen einfarbig ausgeführt. Zehn behandeln Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers; vier sind allegorische Darstellungen von Tugenden. Die beste unter diesen ist wohl die Caritas. Der Wert der historischen Bilder

Abb. 280. Madonna mit Stephanus und Täufer. Von Fra Bartolommeo. (Lucca.)

liegt weniger in der dramatischen Charakterisierung, als vielmehr in dem durchsichtigen Aufbau und der einfachen, äußerst befriedigenden Einordnung der Bilder mit den gemalten Rahmen in die ganze Architektonik des stillen Klosterhofes. Die Klarheit der Komposition in der Predigt des Johannes und dem Tanz der Salome, und die Schönheit von einzelnen Figuren (Salome; Jesus in der Taufe Christi; ein nackter Jüngling in der Taufe des Volks) lassen nichts zu wünschen übrig. Ein großes Freskobild im Kloster S. Salvi in Florenz stellt das Abendmahl dar. Es ist dies „das einzige, das dem Leonardos sich wenigstens von ferne nähern darf". Christus ist im Begriff, mit Judas zusammen den Bissen in die Schüssel zu tauchen. Neu und befriedigend ist die malerische Wirkung mittels verschiedenster Farbenkontraste und

die Abwechslung in den Gewändern mit realistischen, aus der Zeittracht genommenen Motiven — Auch seine Tafelbilder, meist religiösen Inhalts, in den Farben leuchtend und i der Linienführung tadellos, sind vornehm und kalt im Ausdruck. Am wenigsten gilt dies vo der Verkündigung und von der Disputa (beide Pitti). In ersterer kniet der jugendlic schwärmerische Engel vor der fein bewegten Maria. Die schöne Renaissancearchitektur des Hinter grunds ist in die Gruppierung glücklich mit einbezogen. In der Disputation stehen vier j besonders charakterisierte Heilige nebeneinander (man beachte den geistvollen Kopf des Augustin! Die Eintönigkeit einer Gruppe von Stehfiguren ist gemildert durch die im Vordergrund sitzende Halbfiguren der Magdalena und des Sebastian. Auch der bekannte jugendliche Johanne (in den Uffizien) entbehrt nicht einer gewissen Leidenschaftlichkeit. Als die strenge Königin steh die Madonna delle Arpie (Uffizien) auf ihrem Postament, nach dessen Eckfiguren (Har pyien) sie benannt ist. Sehr untergeordnet sind die Profilgestalten des Johannes und Fran ziskus. Reizende Engelchen umklammern ihre Füße, während das Christkind, den Fuß auf ei von Maria gegen den Leib gestemmtes Buch gesetzt, an ihrem Hals emporklettern will. De Stoff der heiligen Familie ist wiederholt in der Madonna mit sechs Heil gen von 1624 (Uffizien und in dem großen Berliner Bild von 1528. In der Opferung Isaaks (Dresden) im mitten schöner Landschaft machen der gewaltige Abraham und der mit einem Knie auf den Altar ruhende Isaak den Einfluß Michelangelos erkenntlich. Die siebenfigurige Beweinung Christi (Pitti) läßt den Vergleich mit Fra Bartolommeos Pietà nicht zu.

In der Annunziata und am Scalzo haben neben Andrea auch andere Künstler, Freund und Schüler des Meisters, gemalt. Diese Ausläufer der Florentiner Schule sin hauptsächlich im Bildnis bedeutend. Doch sind auch ihre religiösen Bilder in den erwähnte Räumen nennenswert. So von Francia Bigio, dem Werkstattgenossen Andreas, die Ver mählung der Maria; von Jacopo Pontormo die Heimsuchung. Rosso de' Rossi „zeig schon den Weg, den die Entartung einschlagen wird". Ridolfo Ghirlandajo, der Sohn des Domenico, und Giuliano Bugiardini sind rezeptiver Natur und lassen sich je nachdem von den drei großen Meistern, von Bartolommeo, Albertinelli und Andrea beeinflussen. Von ersteren stammen zwei Bilder aus dem Leben des hl. Zenobius (Uffizien).

Michelangelo Buonarrotti (1475—1564) stammt aus altadeliger, aber verarmter Florentiner Familie. Er lernte ein Jahr lang Malerei bei Ghirlandajo in Florenz und trat dann in die von Lorenzo Magnifico bei San Marco gegründete Bildhauerschule unter Bertoldo ein. Lorenzo fand Gefallen an ihm und nahm ihn gan ins Haus auf. Der Widerstreit seiner republikanischen Anschauungen mit den Gefühlen der Dankbarkeit gegen die Medici, der Zwiespalt zwischen den stolzen Erinnerungen seiner Familie und den thatsächlichen Verhältnissen, vielfach erlittene Kränkungen, auch wegen körperlicher Mängel (in dem schon von Natur häßlichen Gesicht des Künstlers war durch einen Kameraden in der Jugend das Nasenbein eingeschlagen worden) Unterschätzung und Verkennung seiner künstlerischen Eigenart, unangebrachtes ver letzendes Gönnertum, nicht zum mindesten sein heftiges Temperament — alles dies wirkte zusammen, daß er düster, mißmutig und argwöhnisch, in ewigen Gegensätzen und Kämpfen niemals Frieden und Ruhe fand. In einsamer Größe schreitet er seinen Weg und schafft für sich eine Idealwelt von Personen, riesige unbändige Leiber mit herkulischer Kraft und prometheischen Seelenregungen, die aber wegen äußerer Schranken nicht zur vollen Entfaltung zu kommen vermögen. Michelangelo hat nur Menschen nachgebildet und sonst gar nichts; aber diese Menschen von mächtigen Empfindungen getrieben, in allen erdenklichen Bewegungsformen. Und um diese recht hervortreten zu lassen, hat er die Leiber nackt und plastisch hingestellt, unterstützt von einer bei spiellosen Kenntnis des menschlichen Organismus. Begabung und Liebhaberei wiesen ihn zur Bildhauerkunst. Doch sein Geschick wollte, daß er die längste Zeit seines Lebens als Maler thätig sein mußte. Aber auch in seinen Bildern zeigt er die Art des Bildhauers. Er hat nicht mit weichem Öl gemalt, sondern in Tempera und in Großen in Fresko. Wir finden nichts von rein malerischen Vorzügen, kein Ver schwimmen der Übergänge, aber plastische Heraushebung der muskulösen Figuren und reiche durchgehende Bewegung. Auch die religiösen Stoffe sind unter allgemein menschlichem Gesichtspunkt aufgefaßt und in Michelangelos übermenschlichem Stile dargestellt

Abb. 281. Beweinung Christi. Von Michelangelo. (Rom.)

Von 1475—1505 rechnet man die erste „florentinische" Periode seines Lebens. Nicht als ob er immer in Florenz gewesen wäre. Sein unsteter Geist trieb ihn zeitweise hinaus in die Welt. 1494 flieht er bei der Belagerung unter merkwürdigen Umständen nach Bologna; vier Jahre ist er in Rom, dann in Siena; aber immer wieder weilt er dazwischen in Florenz. In dieser Zeit war er fast ausschließlich als Bildhauer thätig. Nur zwei in Tempera gemalte Tafelbilder haben wir. Das eine ist die unfertig erhaltene „Madonna aus Manchester" (London); das andere die berühmte „heilige Familie" (Uffizien Florenz). Michelangelo erzählt nicht von zärtlicher Liebe der Gottesmutter, oder von feierlicher Erhabenheit der Himmelskönigin. Mit unterschlagenen Knien kauert ein gewaltiges Weib am Boden mit nackten Armen und Füßen, und greift über die Schulter, wo ihr der auf einem Steinblock sitzende Joseph das Kind herüberreicht. Noch nie ist eine solche Madonna gemalt worden. Michelangelo kümmerte sich nicht um den Inhalt, sondern wollte nur möglichst viel Bewegung auf engstem Raum entwickeln. — Von plastischen Werken dieser Periode haben wir es zunächst auch mit Madonnen zu thun. Hieher gehören zwei unvollendete Rundreliefs (Tondi im Bargello, Florenz und Akademie London) und die schöne Madonna von Brügge, eine erhaben ernste Frau in sitzender Haltung mit stehend bewegtem Kinde. Hier arbeitet Michelangelo mit an einem Problem, das namentlich Raffael in Florenz beschäftigte. Ein Johannes (Museum Berlin) mit jugendlich zierlichen Körperformen wird ihm zugeschrieben. Die Hauptwerke dieser Periode, zwei seiner schönsten Werke überhaupt, sind der David (Florenz) und die Pietà (Peterskirche in Rom). Der David, aus einem verhauenen Marmorblock gebildet, ein Riesenjüngling (il Gigante) mit unebenmäßig aufgeschossenem Körperbau, steht breit da, die Schleuder hinter sich bereit haltend. In der Pietà sind die beiden Figuren der reichbekleideten Maria mit dem stummschmerzlichen Ausdruck und des Leichnams mit hinaufgedrückter Schulter und hängendem Kopfe zu wunderbar lebendiger Einheit zusammengebildet (Abb. 281). Solch edel schöne Körperformen hat Michelangelo später nie wieder zu geben vermocht.

Im Frühjahr 1505 wurde Michelangelo nach Rom berufen. Der kriegerische Papst Julius II., eine gewaltige Persönlichkeit, hatte den Kirchenstaat wieder zu Macht und Ansehen gebracht und wollte nun die Künste pflegen, die seine und seiner Hauptstadt Größe in alle Welt hinaus verkündigen sollten. Er verlangte von Michelangelo ein kolossales Grabmal für sich. Michelangelo entwarf ein solches mit mehreren Stockwerken und einem Heer von Statuen und kaufte die nötigen Marmormassen in Carrara. Inzwischen war Julius II. zu einem anderen Projekt gewonnen worden, zu einem Umbau des Vatikans und der Peterskirche. Michelangelo sollte auch hier mithelfen. Doch der verfeindete sich in unversöhnlichem Hasse mit Bramante und entwich trotzig aus Rom nach Bologna. Julius holte ihn aber wieder und zwang den Widerwilligen zu einem Vertrage, wonach er die Decke der Sixtinischen Kapelle bemalen mußte. Das Julius-Denkmal wurde die „Tragödie seines Lebens". Immer wieder wurde er an seiner Lieblingsriesenarbeit verhindert. So ist das Denkmal erst nach 40 Jahren klein und unvollkommen vollendet worden. Die dafür bestimmte Kolossalstatue des Mose stammt aus der Lebenszeit Julius' II. Sie muß halbseitlich betrachtet werden. Das linke Bein ist zurückgestellt und die Arme angepreßt. Moses hält zurück, „in dem Moment, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will". Wir zittern vor der gewaltigen physischen und ethischen Kraft, die im nächsten Augenblick zum Losbruch kommen wird.

Von 1508—12 hat Michelangelo die ihm aufgenötigten Gemälde an der Decke der Sixtina ausgeführt. Mit den aus Florenz bestellten Gehilfen hat er sich überworfen. Einsam und allein ist das Riesenwerk erfunden und unter schwierigen Verhältnissen von dem rücklings auf dem hohen Gerüst liegenden Meister vollendet worden. Ältere Meister hatten an den Wänden die mosaische und die christliche Zeit miteinander in Parallele gebracht. Michelangelos Auftrag lautete auf Geschichten und Figuren aus der Zeit vor dem Gesetz, abgesehen von der mosaisch-gesetzlichen Periode, die eine Beziehung auf die Verheißung haben. Michelangelo schnitt durch gemalte Scheinarchitektur im Mittelfeld des Spiegelgewölbes ein langes Rechteck ab und teilte dies in neun Felder, fünf durch Medaillons und Eckfiguren kleiner gemachte und dazwischen vier große. In diesen Feldern und dazu in den vier gleichseitigen sphärischen Dreiecken an den Ecken des Gewölbes sind die zu erzählenden Geschichten dargestellt. Darunter, in den Gewölbezwickeln, thronen die bekleideten Figuren der Propheten und Sibyllen, die auf Christum hingewiesen. In einzelnen soll das Ergriffensein vom erhaben-göttlichen Gegenstand ausgedrückt werden; andere bringen nur komplizierte Bewegungsprobleme zum Vortrag. Von männlichen Figuren sind die schönsten der gramgebeugte Jeremias, der beim Lesen ergriffene Joel und der aus dem Walfisch zu neuem Leben entronnene Jonas; von den weiblichen die idealschöne Delphica (Abb. 282), die begeistert hinüberhorcht auf die Gottesstimme, die sich ihr kundthut, und die in monumentaler Ruhe im Buche blätternde Erythräa. Unten in den Gewölbkappen und Lünetten sind die „Vorfahren Christi" dargestellt, d. h. unbenannte Gruppen solcher, die auf Christum warten. Die einfachen, schön geschlossenen Familienscenen charakterisieren das ruhige, gesammelte Harren. Überall, wo es Platz giebt, finden wir eine Masse von dekorativen Einzelfiguren, „die belebten persönlich gewordenen Kräfte der Architektur". Michelangelo verzichtet auf die Ornamentik mit Pflanzen und Bändern. Er nimmt dazu unbekleidete Menschenleiber. Er will sich einmal satt malen an dem Gegenstand, der für

ihn überhaupt allein der Nachbildung wert ist. Das Höchste leistet er in den sog. Sklaven an den Ecken der fünf kleinen Mittelfelder. Es sind 20 nackte männliche Figuren in den verschiedensten herrlichen freien Stellungen. Wunderbare Kinderpaare stehen an den Lehnen der Throne der Propheten und Sibyllen. In den unteren Zwickelecken stehen bekleidete Knaben mit Spruchbändern, in den oberen lehnen, liegen und wälzen sich nackte Knaben. Michelangelo hat über 100 solche Figuren und mit ihnen Bewegung und Leben über das ganze Feld verbreitet. Das Schönste und Wichtigste aber bleiben die dargestellten biblischen Geschichten. Die vier Bilder in den Gewölbeecken erzählen uns mit dramatischer Kraft rettende Thaten aus der Geschichte Israels: David und Goliath, Judith und Holofernes, die eherne Schlange und Esther und Haman. In den neun abgeteilten Mittelfeldern wird uns in je drei Bildern die Schöpfung der Welt, die ersten Geschicke des Menschengeschlechts und die Geschichte Noahs erzählt. Mit der Noahgeschichte hat Michelangelo begonnen und sie mit zahlreichen kleinen Figuren dargestellt. Aber dann erkannte er, daß die kleinen Figuren an der Decke für den Beschauer schwer unterscheidbar seien. Daher sind die sechs ersten Felder (Schöpfung und erste Menschen) mit nur wenigen großen Figuren gemalt. Auf den ersten fünf Bildern wird Gottvater sechsmal in seiner schöpferischen Thätigkeit dargestellt. Das Bild des majestätischen Alten mit wallendem Mantel und fliegenden Engelscharen ist nie wieder aus dem Bereich der christlichen Phantasie verschwunden. Schöpfung heißt Bewegung und Kraft, lehrt uns Michelangelo. So schon im ersten kleinen Bildfeld, der Scheidung von Licht und Finsternis; so noch mehr in der großartigen Erschaffung von Mond, Sonne und Pflanzenwelt. Mit ausgestreckten Armen den Gestirnen ihre Wege weisend, scheint Gott in einem energischen Ruck gerade vor unsern Augen umgedreht zu haben, um, im Fluge von rückwärts noch einmal sichtbar, mit kurzer Handbewegung Gras und Kräuter aus der Erde sprießen zu lassen. Im dritten Feld ruft Gott mit segnender Gebärde die Tierwelt ins Leben. Die nächsten beiden Bilder erzählen uns die Erschaffung Adams und Evas. Die beiden Stammeltern sind als Ideale vollendeter menschlicher Schönheit gebildet. Gott berührt den Finger des am Abhang hingestreckten Adam. Da geht's wie ein elektrisches Zucken durch den ganzen Körper, der den ersten kraftvollen Versuch macht, sich vom Boden aufzurichten. Eva entsteigt der Hüfte des eingeschlafenen Adam, um sofort vor Gottvater niederzufallen. Auch die nächste (sechste) Doppeldarstellung des Sündenfalls und der Austreibung aus dem Paradies gehört zum Schönsten, was Michelangelo gemacht hat. Das Paradies ist nur angedeutet durch einen Baum und ein sanftansteigendes Hügelgelände. Das schöne Weib ist daran lässig hingestreckt und greift, ebenso wie der hinter ihr stehende Adam nach dem Baume. Auf der rechten Seite des Bildes fliehen die zeternde Eva und der stumme Adam mit unsäglich traurig abwehrender Gebärde vor dem Schwert des Engels. Von den Noahbildern zeigen zwar das „Dankopfer Noahs" und die „Sündflut" manche schöne Einzelzüge, aber sie leiden durch den Überreichtum an Figuren. Die gut komponierte neunte Darstellung von der „Trunkenheit Noahs" befriedigt wieder mehr.

1517 wurde Michelangelo vom Papst Leo nach Florenz geschickt und blieb dort bis 1534. Er sollte die Fassade von San Lorenzo ausführen. Auch dieses großgeplante Monumentalwerk ist wegen Schwierigkeiten aller Art nicht zur Vollendung gekommen. Aus dieser Zeit stammt eine einfache Christusstatue. Der schön gebildete Auferstandene steht da in edler Haltung, das Kreuz mit beiden Armen fassend. Das Hauptwerk sind die Mediceergräber. Auch bei ihnen hat Michelangelo mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen und hat sie bei der Übersiedlung nach Rom unvollendet zurückgelassen. Die beiden berühmten Grabdenkmäler des Lorenzo und Giuliano de' Medici mit den Bildnisstatuen und den allegorischen Figuren von Tag und Nacht, Morgen und Abend treten nach Inhalt und Form aus der christlichen Kunstüberlieferung heraus. Bei der durch Vasari im Jahre 1563 erfolgten Aufstellung der einzelnen Teile hat an der hinteren Wand der Grabkapelle eine unvollendete, höchst eigenartige Marmorgruppe der Madonna mit dem Kinde ihren Platz gefunden. Das Kind wendet sich in kräftiger Bewegung zurück nach der Mutter, die einen traurigen Zug auf dem Gesichte zur Schau trägt.

Im Jahre 1534 verließ Michelangelo der neuen politischen Verhältnisse halber seine Heimatstadt Florenz und ging wieder nach Rom. Hier blieb er bis zu seinem Tode, geehrt von der Stadt, deren Ehrenbürger er 1546 wurde, und von den Päpsten, für welche er als „oberster Baukünstler, Bildhauer und Maler des apostolischen Stuhls" thätig war.

Im Auftrag des Papstes Paul III. mußte Michelangelo in den Jahren 1535—41 die Altarwand der Sixtinischen Kapelle bemalen. Zu dem Bildercyklus des Alten und Neuen Testaments fehlte nur noch die Vollendung. So schuf er das Riesenfresko des jüngsten Gerichts (vor dessen Ausführung nicht nur einige ältere Bilder Peruginos, sondern auch zwei früher von Michelangelo selbst gemalte Lünetten heruntergeschlagen werden mußten), in dem er sich wieder durch die Darstellung von Hunderten von nackten Figuren in den denkbar verschiedensten Bewegungsaktionen genugthun konnte. Das Ganze ist für eine einheitliche Komposition zu groß. Es zerfällt in einzelne Gruppen, die teilweise von gewaltiger Kraft und grausiger Wahrscheinlichkeit sind. In der Mitte steht neben Maria der Weltrichter Christus, im Begriff, aufzuspringen; rings um ihn ein Kranz von Heiligen und Märtyrern, zum Teil anklagend, wie Bartholomäus, der seine abgezogene Haut vorweist. In den beiden Halbkreisen rechts und links oben balgen sich förmlich die Engel um die Marterwerkzeuge. Unterhalb von Christus posaunen

die Engel den Gerichtsruf hinaus in alle Welt. Links fahren die Seligen gen Himmel, rechts werden die Verdammten von den Dämonen hinabgezerrt. In der untersten Zone stehen links die Toten aus den Gräbern auf und werden rechts von dem grausam seines Amtes waltenden Fergen hinübergeführt zum Höllenfürsten Minos. Das großartige Werk hat sehr gelitten durch

Abb. 282. Die delphische Sibylle. Von Michelangelo. (Sixtinische Kapelle.)

Übermalungen seitens der sogenannten Hosenmaler, die im Auftrag späterer Päpste die nackten Figuren mit Bekleidungen versehen mußten. Der regierende Papst Paul III. muß mit der Arbeit zufrieden gewesen sein, denn er gab Michelangelo neue Aufträge in dieser Richtung. 1545—50 mußte der Meister zwei Wände der neuerbauten Capella Paolina im Vatikan mit großen Fresken bemalen, mit der Bekehrung des Saulus und der Kreuzigung des Petrus.

Auch diese überraschen durch die eigenartige Komposition und grandiose Bewegungen. Im ersten Bild saust die athletische Gestalt des Christus auf den zu Boden gestürzten Saulus nieder. Aber der spezifisch religiöse Gehalt des Stoffes, die Art, wie das Göttliche sich im Menschen kundthut und wirksam macht, das kommt in diesen Kraftnaturbewegungen nicht zum befriedigenden Ausdruck. Dem alternden Meister ist die technische Ausführung dieser Freskogemälde schon sehr beschwerlich geworden. Wie aus seinen gerade aus dieser Periode zahlreich erhaltenen Sonetten ersichtlich ist, hat er sich in seinem Alter viel mit religiösen Fragen beschäftigt. Anlaß dazu bot u. a. das im Zusammenhang mit der Gegenreformation erwachende religiöse Leben Italiens und ein auf dem gemeinsamen Interesse für Religion, Dichtung und Kunst beruhendes Verhältnis zu Vittoria Colonna, der geistig hochbedeutenden Witwe des Markgrafen von Pescara. Der frommen Frau widmete er neben verschiedenen Gedichten zwei Handzeichnungen: eine Pietà, Maria mit dem vom Kreuze abgenommenen Christus, und einen Christus am Kreuz. Die Originale sind verloren gegangen, aber frühe Kopien und Vorstudien Michelangelos zu einzelnen Figuren sind vorhanden. Der Christustypus, wie ihn Michelangelo in seiner früheren Statue und in diesen Zeichnungen geschaffen hat, befriedigt bei aller Leidensfähigkeit durch seinen männlichen Ernst, und wir könnten nur wünschen, daß er nicht im Barock ins Bizarre verzogen noch in das bis in die Gegenwart beliebte süßliche Christusbild verwandelt worden wäre.

Von bildhauerischen Arbeiten fällt in die Altersperiode des Meisters die Vollendung des Juliusdenkmals. Michelangelo hat dazu zwei auffallend bewegte Statuen mit merkwürdig ruhigem Gesichtsausdruck neu geschaffen: die Lea mit dem Spiegel und die betende Rahel oder das thätige und beschauliche Leben. Zwischen ihnen ist im unteren Geschoß des Wandaufbaus der riesige Moses aufgestellt. Die Ausführung der Statuen des oberen Geschosses hat Michelangelo Schülern überlassen, die demgemäß recht mittelmäßig ausgefallen ist. Endlich hat Michelangelo noch zwei unvollendete plastische Darstellungen der Pietà hinterlassen. Wir haben schon aus den der Vittoria Colonna gewidmeten Zeichnungen gesehen, daß ihn der Stoff gegen Ende seines Lebens bewegt hat. Die kleine Gruppe, aus zwei Figuren bestehend, ist jetzt im Hof des Palazzo Rondanini in Rom; eine größere vierfigurige Gruppe war ursprünglich für sein eigenes Grab bestimmt und befindet sich im Dom zu Florenz.

Im Jahr 1546 wurde Michelangelo zum Oberbaumeister an der Peterskirche ernannt und ist in den siebzehn letzten Jahren seines Lebens nur als Architekt thätig gewesen (vgl. S. 489). Er starb am 18. Februar 1564 in Rom, 89 Jahre alt, und ist seinem Wunsche gemäß gegen den Willen des Papstes in Santa Croce in Florenz begraben worden.

Im Gegensatz zu Raffael hat Michelangelo keinen Kreis von Schülern um sich herangebildet. Und doch hat er die Folgezeit aufs mächtigste beeinflußt. Von den Malern, die schon zu seinen Lebzeiten in seinen Bannkreis gerieten, ist der bedeutendste Sebastiano Ruciani, nach dem ihm 1531 übertragenen päpstlichen Amt des Siegelbewahrers del Piombo genannt. Er ist geborener Venezianer und hat in seiner Jugend als Schüler Bellinis und Giorgiones farbenprächtige Bilder mit weich wehmütiger Stimmung gemalt (vgl. S. 517). Im Jahr 1510 wurde er nach Rom berufen und kam da immer mehr unter den Einfluß Michelangelos. Den Stil Michelangelos mit der Farbe Venedigs zu vereinigen, ist seine von den Späteren ihm oft nachgebetete Parole. Er stellt sich an die Spitze der gegen Raffael gerichteten Intriguen und spottet gelegentlich von seinem Standpunkt aus über die dunkeln, in Ruß gemalten Bilder von Raffaels Schülern. Im Wetteifer mit Raffaels Transfiguration schuf er sein Hauptwerk, die Auferweckung des Lazarus (London) mit über zwanzig Figuren in Lebensgröße. Christus steht links in bedeutender Haltung dem rechts auf seinem Steinsarg sitzenden Lazarus gegenüber, dessen hünenhafte Gestalt am meisten an Michelangelo erinnert. Nach hinten sieht man an antiken Ruinen vorbei in eine schöne römische Landschaft. Auch andere Schöpfungen sind großartig erdacht und edel empfunden. So namentlich die Geißelung in San Pietro in Montorio in Rom. Höchst wirksam wirkt hier der Gegensatz der edlen Duldergestalt gegenüber den bewegten Schergen. Ergreifend ist die Pietà (in Viterbo). Der Leichnam Christi ist auf einem Linnen im Schoße der Maria ausgebreitet, „welche mit fest geschlossenem Mund nach vorn gewandt, in der Mitte des Bildes sitzt". Der kreuztragende Christus in Madrid befriedigt durch seine edle, männliche Haltung.

Bei all diesen Bildern ist Sebastiano durch Michelangelo beraten worden, wie wir aus dem Briefwechsel der beiden Meister ersehen. Er ist selbständig genug, um sich nicht in der Ausführung helfen zu lassen, wie wir das bei Daniele da Volterra annehmen müssen, der, durch Michelangelo unterstützt, in seiner Kreuzabnahme (S. Trinità de' monti, Rom) ein herrliches Werk in Gruppierung und Bewegung geschaffen hat, sonst aber gleich den andern Nachahmern Michelangelos in einen öden Manierismus verfallen ist.

Von Michelangelo, dem größten Meister in der Skulptur, dem es nur wohl war, wenn er den Meißel in der Hand hatte, werfen wir einen Blick auf die übrigen Bildhauer des Jahrhunderts, die teilweise selbständig, meistens aber unter seinem zwingenden Einfluß, zu denselben Grundsätzen gelangen wie er. Die Plastik des

Cinquecento unterscheidet sich von der des vorhergehenden Zeitalters durch ihre weitaus geringere Abhängigkeit von der Architektur. Frei und selbständig geworden, ist sie nicht mehr naive, oft herbe, aber reizvolle Nachahmung der Natur, sondern idealisiert dieselbe, wozu die von neuem durchforschte Antike die Vorbilder liefern muß. Besonders unter dem Einfluß Michelangelos werden Gruppen und Formen ins Mächtige und Kolossale gesteigert. Aber nur in einzelnen großen Werken gelingt es dem einen oder andern Künstler, die ernste Hoheit und Harmonie der vorbildlichen Antike selbständig zum Ausdruck zu bringen. Viel häufiger sind sie der Gefahr innerer Hohlheit und unangebracht sklavischer Nachahmung der Antike unterlegen. Die schon bei antiken Statuen, namentlich bei Michelangelo beobachteten Bewegungsmotive werden allmählich überreich angewandt. Man wiegt sich in eine Sicherheit ein, die mit dem spröden Stoff des Marmors alles, selbst den Windhauch, Blutstropfen, Engelswölkchen und Lichtstrahlen malerisch-plastisch darzustellen sich ermißt. Dies kennzeichnet den am Schlusse des Jahrhunderts herrschenden Manierismus.

Ein Leonardo nahestehender Florentiner aus der Übergangszeit zum Cinquecento ist Giovanni Francesco Rustici (1476—1554). Sein einziges größeres Werk ist die Bronzegruppe der Predigt des Johannes über dem Nordportal des Baptisteriums von Florenz. Der Täufer steht in der Mitte zwischen den beiden Zuhörern, einem Pharisäer und einem Leviten. Die Gestalten sind treffend und großartig charakterisiert.

Ein weiterer Meister des Übergangs ist Andrea Sansovino (1460—1529). Nachdem er in Florenz seine erste Bildung empfangen, arbeitete er von 1492—1500 in Portugal noch im Stile des 15. Jahrhunderts. Im Jahr 1500 kehrte er nach Florenz zurück und schuf sofort sein schönstes Werk, die Taufe Christi über dem Hauptportal des Baptisteriums. Es ist frei und großartig erfunden, eine edle, erhabene Stimmung weht über dem Ganzen. Christus steht in einer Halle zwischen zwei Säulen unbekleidet, von vorn gesehen, demütig erwartungsvoll die Hände über der Brust gekreuzt. Der Täufer, mit Rohrkreuz, langem Barthaar und einfacher Kleidung, hat das ernste Gesicht zu Jesus hinübergewendet und gießt mit lang ausgestrecktem Arm das Wasser aus der Schale auf das Haupt des Täuflings. Das Werk wirkt namentlich durch den Gegensatz der beiden Gestalten. In anderen Werken ist er weniger glücklich. Die beiden Prälatengräber in der Kirche Sta. Maria del Popolo (Rom) weisen mit ihrem überreichen Schmuck schon auf den Verfall hin. Die liegende Haltung der Prälaten mit dem aufgestützten Haupt ist direkte Nachahmung der aus der Antike stammenden schlafenden Ariadne und paßt nicht auf ein Grabmal. Von ihm sind außerdem Statuen des Täufers und der Madonna im Dom zu Genua und eine Gruppe der hl. Anna selbdritt in San Agostino zu Rom geschaffen.

Der bedeutendste Schüler Andreas ist Jacopo Tatti, genannt nach seinem Lehrer Sansovino. Zunächst war er in seiner Vaterstadt Florenz, dann bis 1527 in Rom thätig. Eine Statue des Apostels Jakobus d. Ä. (Dom, Florenz) und eine sitzende Madonna (in San Agostino, Rom) stammen aus dieser Zeit. Beide zeichnen sich aus durch Schönheit der Form. Die erstere Statue hat eine unnatürlich gesuchte Stellung, der zweiten fehlt das rechte Lebensgefühl. Seit dem Sacco hat auch er sich eine andere Wohnstätte gesucht und ist nach Venedig ausgewandert. Unter dem Einfluß der dortigen Malerei gelangen ihm einige lebensvolle Gestalten, leicht bewegt und liebenswürdig im Ausdruck. Sein schönstes Werk ist die Statue der Hoffnung am Dogengrab Venier zu San Salvatore. Außerdem sind ihm im Chor von San Marco einzelne Figuren geglückt. So namentlich die Prophetengestalten an der Sakristeithüre, während die größeren Reliefs an der Thüre (Christi Tod und Auferstehung) und ebenso die bronzenen Reliefs mit den Wundern des heiligen Markus weniger bedeutend sind. Überhaupt ist Jacopo sehr ungleich in seinen venezianischen Arbeiten und ließ offenbar vieles durch Schüler ausführen. Er selbst war als Staatsbaumeister von Venedig viel mit architektonischen Aufgaben beschäftigt. Doch stammen aus seiner Altersperiode zwei, wenn auch nicht vollkommene, so doch reizvolle Werke. Das ist der zart empfundene kleine sitzende Johannes über dem Taufbecken (in den Frari) und eine thönerne vergoldete Madonna (in der Loggetta), die den unten hingeschmiegten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares ermutigt, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern.

Wie Sansovino die römische Kunst nach Venedig, so brachte Tribolo (Niccolo Pericoli) den florentinisch-römischen Stil nach Bologna. Reizvoll sind seine Skulpturen an den Seitenportalen der Fassade von San Petronio in Bologna: Propheten, Sibyllen und Engel. Die Pilaster der beiden Thüren sind mit Reliefs aus der Geschichte des Joseph und Moses geschmückt. Man ersieht daraus seine Begabung für dekorative Arbeiten.

In Bologna wurde durch ihn ein Meister Alfonso Lombardi (A. Cittadella) veranlaßt, den Übergang von einer halbrealistischen Auffassung zum idealistischen Stil zu suchen. Seine

Marmorwerke sind ebenfalls Skulpturen an Portalen von San Petronio. Dargestellt sind in Statuen der englische Gruß mit Gottvater und der Sündenfall. Wegen freier Auffassung und sehr tüchtiger Behandlung wird die Lünettengruppe der Auferstehung Christi gerühmt. In drei Pilasterreliefs über die Geschichte des Moses wetteifert er glücklich mit Tribolo. Noch besser als die Behandlung des Marmors gelingen ihm die Thonwerke. In frühen Halbfiguren Christi und der Apostel (Dom, Ferrara) zeigt er trotz naturalistischer Nachbildung des Körpers doch ein beträchtliches Schönheitsgefühl. Die figurenreiche überlebensgroße Gruppe des Todes der Maria (Sta. Maria della Vita, Bologna) ist in Gesichtsausdruck und Gewandung idealistisch gehalten, aber ohne Komposition und Handlung.

Neben Lombardi ist noch ein anderer bedeutender oberitalienischer Bildhauer zu erwähnen: Antonio Begarelli in Modena (1498—1565). Er ist ein Nachfolger des Mazzoni (vgl. S. 443), namentlich auch in der Thonbildnerei. Seine Statuen und Gruppen voll hoher Schönheit sind malerisch behandelt und für einen bestimmt architektonischen Hintergrund berechnet. Seine feinen zarten Figuren und die weiche Empfindung, die über seinen Werken liegt, verraten seine Beziehungen zu Correggio. Ein frühes Werk ist die Beweinung Christi (in S. Agostino). In der Kreuzabnahme (S. Francesco) hat er sich auf die Höhe der Zeit aufgeschwungen. Symmetrisch sind die vier Figuren auf den zwei Leitern angeordnet, die den schönen leblosen Körper an dem Tuche herablassen; ergreifend ist die Frauengruppe: die nach rückwärts gesunkene ohnmächtige Maria mit den edlen Gesichtszügen und den schönen Händen; die beiden ihr zur Seite rechts und links knieenden Frauen, und namentlich die sich von hinten zu ihr vornüberneigende. Rechts und links, symmetrisch an den Enden, stehen bezw. knieen je zwei Heilige. Nur die Gewänder sind nicht nach den Gesetzen der Plastik an die Körperformen angeschmiegt. Die, man weiß nicht in welchem Winde flatternden Gewandzipfel sind erst in der Verfallzeit allgemeiner Gebrauch geworden. Aber auch dieser Fehler kann bei der Pietà in S. Pietro nicht gerügt werden. Nikodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. In seiner edeln und plastischen Einfachheit gehört das Werk zu den besten des Jahrhunderts. In seinen spätern Werken ist er zu seinem Schaden von der römischen Kunst beeinflußt.

Zwei eigenartige Erscheinungen sind Baccio Bandinelli (1493—1560) und Benvenuto Cellini (1500—1572). Ersterer wollte Michelangelo übertreffen und ist daran zu Grunde gegangen. Seine Kolossalfiguren sind roh und hohl. Am besten noch sind seine Reliefs mit Aposteln und Propheten an den Chorschranken des Doms in Florenz. Benvenuto, der geschworene Feind des Bandinelli, war von Haus aus Goldschmied und ist in weiten Kreisen bekannt durch seine Selbstbiographie. Werke mit christlichem Inhalt hat er fast keine geschaffen; ebensowenig wie der Niederländer Giovanni da Bologna, der in selbständiger Weise Michelangelo nachzuahmen bestrebt war. Die übrigen Gehilfen und Nachahmer des großen Bildhauers (Montelupo, Montorsoli und Guglielmo della Porta) sind unselbständige Manieristen.

Raffael Santi (1483—1520) war ein Sonnenkind, in seinem Leben wie in seiner Kunst. Alles ist ihm geglückt in seinem glatt verlaufenden Leben; nichts hat ihn bekümmert als der Neid seiner Kunstgenossen. Alle die großen Vorläufer scheinen nur für ihn gearbeitet zu haben. Er lernt bei Perugino, bewundert die alten Florentiner und Leonardo, er befreundet sich mit Bartolommeo und Sodoma und wetteifert mit Michelangelo. Keiner bleibt ohne Einfluß auf das eindrucksfähige Gemüt und keiner vermag ihn ganz in seinen Bann zu zwingen. Der ihm persönlich angeborene Schönheitstrieb verwendet die Entdeckungen der anderen nach eigenem Ermessen zu vollendeter Gestaltung. Raffaels Kunst ist wie keine mehr ein Hohelied der Schönheit. Edle Zeichnung, gerundete Linienführung, geschlossene Komposition, maßvolle Charakteristik und wenigstens in den späteren Jahren auch glänzende Farbengebung machen ihn zum Meister aller auf das Schöne gerichteten Naturen. Die Antike giebt ihm Vorbild und Stoff und er liebt ihre heitere Sinnenfreudigkeit. Doch auch das Christentum hat es ihm angethan. Überall berühmt sind seine Madonnen, die der Weltlichkeit der älteren Florentiner entrissen sind, und hauptsächlich in den späteren Jahren seines Lebens war ihm die Religion ein Herzensbedürfnis. Gott ward für ihn Mensch, darum ist die reinste und edelste Menschlichkeit bei ihm der höchste Ausdruck für das Göttliche. Immer wieder neue Ausdrucksmittel sucht er dafür, wie das Unendliche im Endlichen wirksam wird, bis er in der letzten Periode seines Lebens in seinen „Visionsbildern" das Höchste hiefür erreicht.

Raffael Santi ist geboren 1483 zu Urbino als Sohn des tüchtigen, aber wenig begabten Malers Giovanni Santi. In seinem elften Jahre starb der Vater, nachdem der Sohn schon

der Sitte der Zeit gemäß bei ihm Unterricht genossen hatte. Wer in den nächsten Jahren seine Studien leitete, ist ungewiß. Von 1500 an kam er zu Perugino und lernte auch die andern umbrischen Maler (1502 Pinturicchio) kennen. Die Bilder dieser urbinatisch-umbrischen Periode zeigen deutlich Peruginos Einfluß, aber auch in einer Menge von Einzelzügen Raffaels Überlegenheit. Er zeichnet besser; und der Gefühlsinhalt der Figuren scheint wärmer und echter zu sein als bei dem Lehrer. An Altarwerken gehören hieher: „Christus am Kreuz" (Mr. Mond, London), „Krönung der Maria" (Vatikan) und die Vermählung der Maria (lo sposalizio; Brera, Mailand). Besonders die letztere mit ihrem schön architektonischen Hintergrund, dem

Abb. 283. Die Grablegung Christi. Von Raffael. (Gal. Borghese, Rom.)

sprechenden Leben der Gestalten und dem harmonischen Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung übertrifft bei weitem das gleiche Bild Peruginos. Noch mehr schimmert Raffaels Eigenart durch in den kleinen Tafelbildern, oft vorbereitet durch Handzeichnungen, die teilweise Perugino zugeschrieben werden. Von den ältesten gehört der „hl. Michael" (Louvre) hierher. Ferner einige Madonnen: die „Madonna Solly" (Maria mit einem Buche, das Kind hält den Stieglitz), das „Dreifigurenbild" (Madonna mit Hieronymus und Franziskus) und „Madonna Diotisalvi" (alle drei in Berlin); die Madonna Connestabile (Petersburg). Endlich muß noch die in Florenz vollendete M. Terranuova hier erwähnt werden, weil ältere Handzeichnungen und die Auffassung nach Umbrien zurückweisen. Die Handzeichnungen Raffaels aus dieser Periode finden sich im „Venetianischen Skizzenbuch", das meist Kopien nach älteren Meistern enthält und vielfach auch andern Künstlern zugeschrieben wird.

Raffael war 1504—08 in Florenz und lernt da die älteren Florentiner Leonardo u
Michelangelo kennen, und mit ihnen Leben, Bewegung und Kraft. Besonders nützt ihm Fr
Bartolommeo mit seiner architektonischen und doch lebendigen Kompositionsweise. Die „A
betung der hl. Dreifaltigkeit“ (Fresko im Kloster San Severo in Perugia, vgl. S. 495) stamm
aus dem Jahr 1505. Es ist eine Zeit der fruchtbarsten Thätigkeit, in welcher der Stil d
großen Vorgänger mit feinfühliger Empfänglichkeit von Raffael selbständig angeeignet wir
Meist nur Tafelbilder hat er in ihr geschaffen. Gleich der kleine 1504 gemalte „hl. Georg
(Petersburg) kennzeichnet den Umschwung. Der Heilige stürmt auf weißem, sich gegen de
Beschauer zurückwendendem Roß durch die baumgeschmückte Landschaft und durchsticht den a
Boden sich windenden Drachen. Noch charakteristischer ist die gegen Schluß der Periode geschaffe
„Grablegung Christi“ (Abb. 283), das erste große Historienbild Raffaels (Galerie Borghe
Rom). Eine Beweinung war verlangt. Er will Bewegung und Kontrast geben. Ein Jüngling u
ein älterer Mann tragen den schönen Leichnam (man vergl. Michelangelos Pietà!) die Stufe
hinauf zum Grabe. In einer besonderen Gruppe wird die ohnmächtige Maria von Fraue
gestützt. Das Werk ist durch zahlreiche Entwürfe sorgsam vorbereitet und nicht ein Produ
unmittelbarer Eingebung. Die Schönheit der Linien und die Energie des Ausdrucks ist imm
bewundert worden, wenn auch in der Komposition Raffael noch nicht zur späteren Klarhe
durchgedrungen ist.

Die wichtigsten Schöpfungen aus dieser Periode sind die Madonnen. Raffael versol
und steigert hier den religiösen Stil Leonardos. Er giebt nicht die unnahbare Himmelskönig
der Alten, welche Anbetung fordert; er malt aber auch nicht das reizend kecke Weib der Florentine
sondern er sucht eine Frau zu schildern, wie sie lebt mit ihrem Kinde, aber in höchster ideal
Auffassung. Das Problem bei der vielfachen Wiederholung des Gegenstands ist nicht so se
die Darstellung des seelischen Ausdrucks als die Formengebung. Wie sind die Linien zu führe
wenn zwei lebende Personen auf engem Raume beieinander sind? Das Problem erweitert sic
je nachdem noch Johannes und eine ganze heilige Familie (Joseph, Elisabeth ꝛc.) mit dargestel
werden. Bei den Madonnen mit dem Kinde ist auszugehen von der „Madonna del Granduc
(Pitti, Florenz). Die Madonna steht sinnend da mit dem Kinde auf dem Arm. Das Leben i
nur angedeutet durch die sprechende Haltung des Kopfes. In der „Madonna Tempi“ (Münche
drückt sie das schon nicht mehr sitzende Kind an sich. Später sitzt Maria, und das Kind lie
und dreht sich auf dem Schoß oder versucht aufzustehen (die Madonnen „Orléans“, „Colonn
und „Bridgewater“); oder ist die Aufmerksamkeit des Kindes durch ein Buch oder Granatapf
angeregt (Handzeichnungen in Wien, Albertina). Das Thema verändert sich, wenn Johanne
als Dritter noch dazu kommt. In älteren Bildern betet Johannes das Kind an oder übe
reicht er ein Spruchband mit der Inschrift vom Agnus Dei. Bei Raffael ist er nur Spielgefähr
Jesu. Als Erinnerung an die Alten ist hier und da das Rohrkreuz des Johannes beibehalte
In drei wunderschönen Bildern überwacht Maria, in voller Figur inmitten freier Landscha
sitzend, die spielenden Kleinen („Die schöne Gärtnerin“, Louvre; „Madonna im Grünen“, Wie
und „Madonna mit dem Stieglitz“, Uffizien). Das gleichseitige Dreieck, das diese Kompositione
zeigen, finden wir zuerst bei Leonardo. Noch mehr kann Raffael die Kunst des Aufbaus zeige
wenn er eine mehrfigurige heilige Familie darzustellen hat. In der Madonna Canigia
(München) mit Joseph und Elisabeth beschreiben die Umrisse der Figur wieder ein Dreie
Ferner gehören die heiligen Familien „mit dem Lamme“ (Madrid) und „mit der Fächerpalm
(Bridgewater, London) hieher. Ganz von der gewöhnlichen Auffassung der Madonnen verschied
ist ein großangelegtes Andachtsbild, eine thronende Madonna im Kreise von Heiligen (Madon
del Baldachino; Florenz, Pitti). Auffassung und einzelne Heiligengestalten zeigen Bartolomme
Einfluß. Die rechte Seite und die schwebenden Engel stammen nicht von Raffael.

Im Jahre 1508, eben als Michelangelo die Arbeit an der Sixtinischen Kapelle begonn
hatte, siedelt auch Raffael, von Bramante für den Dienst des Papstes gewonnen, nach Ro
über. Er sollte die Stanzen, d. h. die Prachtzimmer im Vatikan, bemalen. Hiemit beginnt e
Umschwung in seiner Kunstrichtung. Der Einfluß der in Rom dem Künstler sich aufdrängend
Antike und die ihm vorgeschriebenen historischen monumentalen Stoffe begünstigen die Entwi
lung des „idealen“ römischen Stils Raffaels, der verschieden von Michelangelos „persönlichen
Stil aus der Flut der Erscheinungen das Allgemeingültige herausgreift und es harmonisch g
klärt zum Vortrag bringt. Für das tiefe Kolorit mit seinen starken Schatten und gelegentlich
Lichteffekten kann der Einfluß Sodomas und des aus Venedig nach Rom berufenen Seb. d
Piombo nachgewiesen werden.

Unter Papst Julius II. (1508—13) hat Raffael die „Camera della segnatur
und die Stanze des Heliodor fast eigenhändig ausgemalt. In dem ersteren für die Biblioth
bestimmten Raum sollten die vier Wissensgebiete dargestellt werden. Das geschieht in den vi
allegorischen Rundfiguren an der Decke, der Theologie, Philosophie, Poesie und der Gerechti
keit. Ihnen entsprechen große Wandbilder, in welchen Umschau gehalten wird über alles a
dem betreffenden Wissensgebiet bisher Geleistete. Außerdem befindet sich an den vier Ec
der Decke je eine kleine figürliche Scene mit einem auf die betreffende Fakultät sich beziehend
Inhalt. Uns interessiert hier nur das auf die Theologie Bezügliche. Diese ist ein großartige
auf Wolken thronendes Weib von ernster Schönheit, mit zwei begleitenden Engelputten. D

ihr entsprechende Wandbild ist die Disputa. Der irreleitende Name stammt von Vasari. Er stellt nicht eine Disputation über das Altarsakrament dar, sondern soll eine Repräsentation der sichtbaren und unsichtbaren Kirche sein, die um das Sakrament versammelt ist. Um den Altar sitzen die vier Kirchenväter; und rings herum stehen, in unauffälliger Symmetrie und mit großer Linienführung angeordnet, in prächtiger Abwechslung der Bewegung, Gewandung und des geistigen Ausdrucks die Vertreter der ecclesia militans, die Lehrer, die das Geheimnis ahnen oder es zu ergründen suchen. Über der irdischen Versammlung thronen im Kreis um die heilige Dreifaltigkeit die ernst gezeichneten Heiligen, in feierliches Anschauen versunken. Und darüber schweben die wunderschönsten Engel (Abb. 284). Das der Theologie entsprechende figürliche Scenenbild behandelt den Sündenfall. Eva, in bestrickender Anmut dastehend, hält dem sitzenden Adam die verbotene Frucht hin. Auf dem zur Rechtswissenschaft gehörigen Bild wird in höchst dramatischer Weise das Urteil Salomons dargestellt.

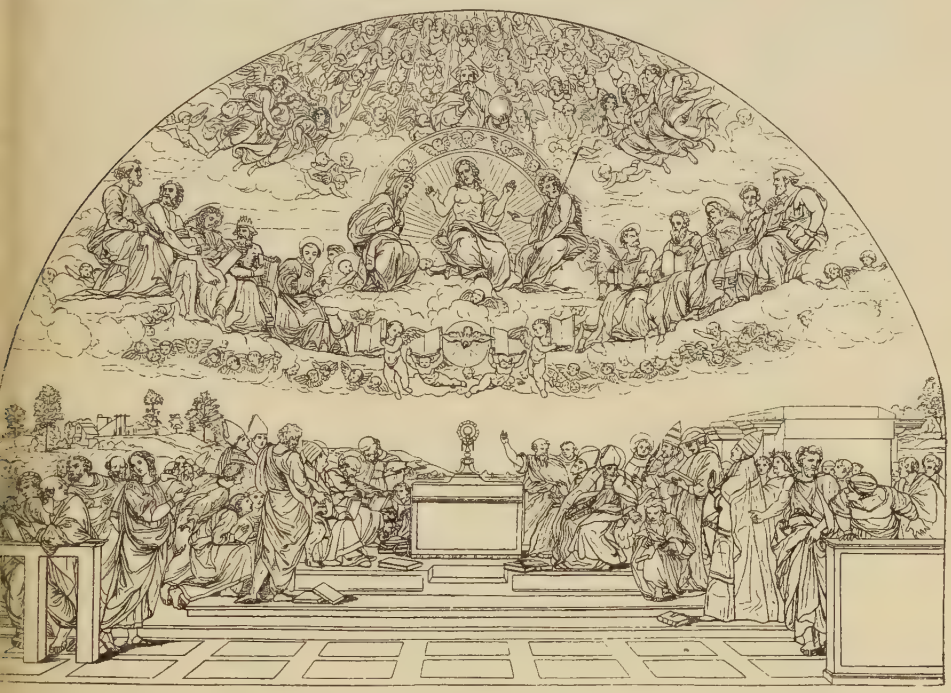


Abb. 284. Skizze der Disputa Raffaels. (Rom.)

Die 1512—14 ausgemalte zweite Stanze des Heliodor führt uns himmlische Wunder zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor die Augen, zum Teil mit Beziehung auf zeitgenössische Ereignisse. Das Zimmer hat den Namen nach dem Hauptbild, der Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel (2 Makk. 3), und spielt auf die Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaat an. Während hinten der Hohepriester vor dem Altartische und dem siebenarmigen Leuchter kniet, ist in der dramatisch bewegten Hauptgruppe rechts vorn der syrische Feldherr inmitten seines Gefolgs zu Boden gestürzt, verfolgt von einem himmlischen Reiter und zwei schwebenden Männern mit Ruten. Links schaut das Volk staunend zu. Ruhig, als hätte er das Wunder schon längst erwartet, läßt sich Julius II. unter die Menge tragen.

Die „Messe von Bolsena“, ein Sinnbild der Überwindung der Ketzer im Anfang des 16. Jahrhunderts, erzählt uns das oftgerühmte Wunder, wie an der Hand des zweifelnden Priesters aus der Hostie die Blutstropfen Christi hervorquellen. Der verschiedene Eindruck des Wunders bei den Anwesenden giebt dem Maler Anlaß zu großartiger Charakteristik. Die „Vertreibung Attilas“ spielt auf dieselbe Thatsache an, wie die Vertreibung Heliodors: links auf weißem Roß die ruhige Gruppe des Papstes Leo I., mit den Zügen Leos X.; rechts der auf feurigen Rossen sich tummelnde Hunnenhaufe mit Attila an der Spitze, der entsetzt die beiden Apostelfürsten mit blitzenden Schwertern auf sich herabkommen sieht. Die „Befreiung des Petrus“ wurde nach dem Wunsche des inzwischen zum Papst gewordenen Leo X. dargestellt, weil dieser als Kardinal einmal in Mailand in Gefangenschaft geraten und daraus entkommen war. Der Raum über und neben dem Fenster wird durch Architektur in

drei Felder geteilt. Oben sehen wir durch ein Fenster, wie die himmlische Lichterscheinung des Engels den in Ketten friedlich schlafenden Petrus weckt. Rechts wird der „wie im Traume" starr vor sich hinblickende Apostel vom Engel durch die Reihen der schlafenden Wächter geführt. Und links suchen die Wächter bei Mondschein und Fackellicht den Entwichenen. Die Erfindung ist auffallend, aber wir möchten auf keine der drei vorgetragenen Scenen verzichten, um dadurch die Einheitlichkeit gewahrt zu wissen. Neu sind bei Raffael die Beleuchtungseffekte, durch Engelserscheinung, Mondschein, Morgengrauen, Fackellicht und blinkende Eisenpanzer zu stande gebracht.

Neben der Ausmalung der Stanzen hatte Raffael noch Zeit, an Madonnenbildern zu arbeiten. Einzelne derselben erinnern noch an die Florentiner Zeit. Aber die Gestalten zeigen römischen Typus mit den tiefliegenden Augen und dem großen, kräftigen Bau. Ein gewisser Abschluß der in Florenz versuchten Kompositionsprobleme ist die Madonna della Sedia (Pitti), die „schönste Italienerin als Madonna", mit den beiden Kindern wunderbar ins Rund hineingruppiert. Mit ihr verwandt ist die Madonna della Tenda (München). Schon in der Sedia mit dem betenden Johannes ist ein gewisser Andachtszug nicht zu verkennen. Noch mehr sind in einer Reihe von Bildern die genrehaften Züge mit den religiösfeierlichen vermischt: die Mutter nimmt den Schleier vom schlafenden Kinde, das vom freudig bewegten Johannes angebetet wird (Madonna mit dem Diadem, Louvre). Oder gehen Kind und Mutter spazieren, von Johannes zärtlich begrüßt (Mad. del passagio, nur in Kopien vorhanden); oder reicht Johannes dem in freier Landschaft auf dem Schoße der Mutter sitzenden Kinde das Rohrkreuz (Mad. aus dem Hause Alba, Petersburg). Das Moment der feierlichen Andacht tritt noch mehr in den Vordergrund in den großen Altarbildern dieser Zeit. In der Madonna di Foligno knieen und stehen drei trefflich charakterisierte Heilige und der Stifter in römischer Landschaft vor der auf Wolken thronenden und von einer Engelschar umgebenen, anmutigen Madonna (man vergleiche die Maria in Leonardos unvollendetem Anbetungsbild!) Der leere Raum zwischen den Heiligen ist mit einem eine Tafel haltenden Engelknaben ausgefüllt. An der von einem Blinden gestifteten „Madonna mit dem Fisch" (Madrid) wird Tobias von dem Engel Raphael mit einer wunderschönen Gebärde der Ergebung zu Maria geführt, die vornehm streng auf einem Podium sitzt. Das Kind, das bisher offenbar im Buche des Hieronymus geblättert hat, wendet nun sein Interesse dem neuen Ankömmlinge zu.

Im Jahre 1513 ist Julius II. gestorben und schon einzelne Gemälde im Heliodorsaal sind, wie die darin angebrachten Porträtköpfe zeigen, unter seinem Nachfolger Leo X. 1512—20 vollendet worden. In dessen Auftrag hat Raffael die Wandgemälde für zwei weitere Zimmer im Vatikan teilweise entworfen, aber ganz durch seine Schüler vollenden lassen. Die Stanza des Burgbrands ist ganz den Großthaten Leos III. und Leos IV. gewidmet, die als Namensvorfahren des regierenden Papstes so geehrt werden. Der Konstantin-Saal erzählt den Sieg der Kirche über das Heidentum unter Konstantin. Im letzteren ist das Bild bemerkenswert, in dem der Moment des Sieges Konstantins über Maxentius an der milvischen Brücke dargestellt ist. Konstantin, unter der Masse von Kämpfenden in der Mitte der Wand deutlich hervorgehoben, schreitet auf seinem Roß über gestürzte Krieger und wird von einem seiner Leute darauf aufmerksam gemacht, wie Maxentius im Wasser versinkt. In den letzten sechs Jahren seines Lebens ist Raffael mit Aufträgen der verschiedensten Art überhäuft. Seit Bramantes Tod (1514) ist er Bauleiter an St. Peter. Sein Papst verlangt von ihm zu gleicher Zeit die mannigfachsten malerischen Arbeiten. Fürsten und große Herren wetteiferten mit ihm, den gefeierten Meister mit Aufträgen zu bedenken, die jahrelang unerledigt in der Werkstatt liegen blieben. Raffael hat nicht einmal Zeit, die Entwürfe zu allem von ihm Geforderten auszuarbeiten. Ein Heer von Künstlern ist damit beschäftigt, seine Entwürfe nach seiner Art und Technik auszuführen. Vielfache Anfeindungen und Intriguen (namentlich auch von seiten des Seb. del Piombo), sowie die Sorge inmitten der vielen Beschäftigung trüben sein Gemüt und verkümmern den Lebensabend des früher so heitern Künstlers. Und doch hat er auf dem Gebiet der religiösen Stoffe gerade in dieser Zeit die in ihrer Art herrlichsten Wunderwerke geschaffen. In ruhiger, aber packender Einfachheit und höchster Auffassung des Inhalts sind die Geschichten der Bibel in den Deckengemälden der Loggien und auf den Teppichen der Sixtinischen Kapelle erzählt worden. Und in den einzigen in dieser Zeit fast ganz von Raffael ausgeführten Tafelbildern der Sixtina und der hl. Cäcilia hat es der künstlerische Genius verstanden, das Übersinnliche sinnlich wahrnehmbar zu machen.

Den Namen der Loggien trägt die erste Arkadenreihe im zweiten Stock des Vatikans. An den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arkaden sind in kleinem Format je vier biblische Darstellungen nach den Entwürfen Raffaels angebracht. Glücklichste Gruppierung und vollendete Schönheit der heroisch gedachten Figuren bedingen die Berühmtheit dieser kleinen „Bibel Raffaels". An den vier Schöpfungsbildern erkennen wir den Einfluß Michelangelos in der Darstellung Jehovahs und in der Auffassung der Schöpfung als Bewegung. Die Geschichte des ersten Menschenpaars befriedigt im Vergleich mit Michelangelo namentlich auch durch Schönheit der Landschaft. Nacheinander wird uns das patriarchalische Leben von Noah und den drei Erzvätern in erhabenen und doch wieder schlichten Zügen vor Augen geführt. Besonders in der Josephsgeschichte scheint Raffael das Höchste in dieser Gattung getroffen zu haben. Die Bilder aus der Geschichte Moses sind teilweise minder glücklich und offenbar nicht von dem Meister

entworfen. Es folgt die Eroberung Kanaans mit dem lebendig ausgeführten Sturm auf Jericho. Aus der Geschichte Davids ist am besten die Salbung; bei Salomo das Urteil, ein Gegenstand, den Raffael schon einmal an der Decke der camera della segnatura gemalt hat. Die letzte, 13. Arkade ist mit vier Scenen aus dem Leben Christi (Anbetung der Hirten und Könige, Taufe Christi, Abendmahl) geschmückt.

Auf den Tapeten oder Teppichen der Sixtinischen Kapelle (der sogenannten älteren Reihe) sind zehn Ereignisse aus der Apostelgeschichte dargestellt. (Die „jüngere Reihe", scuola nuova, gehört erst Raffaels Schülern an.) Nachdem die biblische Geschichte von Schöpfung und Sündenfall an über Mose bis auf die Erlösung durch Christus in der Kapelle dargestellt war, kam jetzt die Geschichte der Ausbreitung des Christentums durch die Apostel an die Reihe. Die Teppiche wurden in drei jetzt vollständig verblaßten Exemplaren (Vatikan, Berlin, Madrid) in Brüssel bei P. van Aelst gewirkt. Von den zehn in Leimfarben auf Papier gemalten Originalkartons sind noch sieben in London (Kensington-Museum) erhalten. Aus ihnen kann die ursprüngliche Absicht Raffaels heute am besten erkannt werden. Der Inhalt der Bilder ist durch zahlreiche Nachbildungen im ganzen christlichen Volke bekannt. Wer kennt nicht den Fischzug Petri mit der idyllischen Landschaft, den zwei kleinen Kähnen und den großen Männern, die auf der einen Seite die gewaltige physische Kraft, auf der andern die seelische Hingebung an den wunderbaren Meister darstellen? Wie ist in dem „Weide meine Lämmer" die geheimnisvolle Macht des Auferstandenen und der innere Zug der Jünger zum Herrn geschildert! Vom Hintersten, der ruhig steht, geht die Bewegung durch bis zu Petrus, der vorne kniet und die Schlüssel empfängt. Zu der Steinigung des Stephanus ist der Karton verloren. In der Heilung des Lahmen ist durch die Säulen vor der „Thüre, die da heißt die schöne" trotz aller Bewegung eine erhabene Ruhe bewirkt. In den beiden Bildern der Bestrafung des Ananias und der Blendung des Zauberers Elymas wird uns die furchtbar strafende Kraft Gottes vor Augen geführt; und doch läuft auch hier wieder die erregte Scene in ruhige Gruppen aus. Der Karton zur Bekehrung Pauli ist verloren; doch kann aus den Teppichen ersehen werden, daß der geheimnisvolle Vorgang nicht durch Lichteffekte, sondern durch dramatische Bewegung der weniger beteiligten Personen wirksam ausgedrückt ist. In das Bild des Opfers zu Lystra muß man viel hineinlegen. Daß der Apostel ob dieser erregten, nach der Antike vorgeführten Opferscene außer Fassung geraten muß, ist durch nichts im Bilde angedeutet. Großartig ist wieder die Predigt des Paulus in Athen. Die mächtige Profilgestalt mit den ausgestreckten Armen beherrscht die Zuhörer mit ihren verschiedenen Seelenregungen und wird siegen über jenen Mars, der in der Diagonale zu ihm auf einem Standbild steht. Zu dem letzten, der Befreiung des Paulus, ist wieder der Karton verloren gegangen. Vor einigen Jahrzehnten ist ein elfter Teppich im Vatikan gefunden worden, nach Raffaels Entwurf, die Krönung der Maria darstellend, der wahrscheinlich über dem Altar hing.

Außer den bisherigen, im Dienste Leos X. ausgeführten monumentalen Arbeiten hat Raffael für Agostino Chigi, einen feinsinnigen und reichen Kunstkenner, größere Fresken gemalt. In einer Seitenkapelle von Sta. Maria della pace in Rom sind über einem Halbkreisbogen rechts und links je zwei Sibyllen dargestellt, von Putten und Engeln begleitet. Während die Sibyllen Michelangelos einsam dasitzen und die göttliche Kraft in sich tragen, sind bei Raffael die schönen, das innere Erlebnis miteinander austauschenden Engel und Sibyllen zu einer lebendigen Einheit zusammengruppiert. Im Auftrag seines Gönners schmückte Raffael ferner die Kapelle Chigi, im linken Seitenschiff von Sta. Maria del popolo. Die Deckenbilder sind nach Raffaels Karton in Mosaik ausgeführt. In der Mitte ist der segnende Gottvater und ringsum die sieben Planetengötter und die großen Fixsterne mit je einem Engel. Die ruhig waltenden Engel wehren die leidenschaftliche Gewalt der mythologischen Gestalten ab und leiten sie hinein nach der Mitte, dem Ausfluß aller Kraft. Mythologie und christliche Symbolik sind aufs glücklichste miteinander verbunden.

Die den Namen Raffaels tragenden Tafelbilder dieser Zeit sind großenteils sogenannte Schulbilder, bei welchen die Mitwirkung des Meisters im einzelnen nicht leicht mehr nachzuweisen ist. So bei dem sitzenden Johannes in der Wüste (Uffizien) und dem „großen heiligen Michael" (Louvre). In der Kreuztragung (Lo spasimo di Sicilia; Madrid) ist der unter dem Kreuz zusammenbrechende Christus einer Figur Dürers entlehnt. Zwei große heilige Familien („Franz I.", Louvre und „Die Perle", Madrid) gehen jedenfalls auf die Erfindung Raffaels zurück. Trotzdem auf beiden das Christkind aus einer Wiege der Mutter entgegensteigt, herrscht ein kalter, vornehmer Ton der Verehrung. Die Hammerschläge an der Schloßkirche von Wittenberg waren in Italien nicht unverhallt geblieben. Ein Hauch von religiöser Begeisterung zitterte über den klassischen Boden. Auch Raffael wird davon berührt. So schildert er in großartiger Weise in den vier letzten zu besprechenden Bildern das Übernatürliche, wie es sich in der natürlichen Welt offenbart. Die Vision des Ezechiel von Gottes Herrlichkeit ist von älteren Malern dem Wortlaut des Alten Testaments und der Apokalypse nachgebildet worden. Raffael versteht durch freie Gruppierung das Schweben der Massen wahrscheinlich zu machen. Gottvater mit segnenden, von Engeln gestützten Armen thront auf dem Adler. Der geflügelte Stier und Löwe sind seiner Füße Schemel, während er den anbetenden Matthäusengel gnädig anblickt. Eine weihevolle Stimmung lagert über der Cäcilie (Bologna) mit ihren vier Begleitfiguren. Die Heilige hat

ihre Orgel fallen gelassen und lauscht mit zurückgelehntem Haupte dem Gesang der Engel in der Himmelshöhn. Die Sixtinische Madonna (Dresden) ist für das Kloster San Sisto in Piacenza vom Meister eigenhändig ausgemalt, ein Werk aus einem Guß. Aus einer Licht- und Engelswolke heraus schreitet die Himmlische durch einen Vorhang hervor, mit den großen Augen den göttlichen Knaben auf dem Arm, angebetet von den Heiligen Sixtus und Barbara, während die reizenden Engelsfigürchen am unteren Rand des Bildes das Normalmaß der gewöhnlichen Menschenkinder veranschaulichen. Das letzte von Raffael nur begonnene Bild ist die Transfiguration oder die Verklärung Christi (Vatikan). Eine eigentliche Verklärung, d. h. Durchleuchtung des Körpers Jesu, konnte Raffael aus malerischen Gründen nicht geben; so läßt er Christum emporschweben, ergriffen von der Seligkeit des Göttlichen. Und mit ihm werden Mose und Elia gleichsam magnetisch mit nach oben gezogen. Im Gegensatz hiezu sind die befangenen Jünger hingefesselt an den Boden. Der Kontrast zwischen höchster göttlicher Seligkeit und menschlichem Elend wird noch wirksamer gemacht durch Vorführung einer weiteren großen Scene im unteren Teil des Bildes. Die Apostel sind in banger Erregung, suchen in der Schrift und verlangen, weil sie den mondsüchtigen Knaben nicht zu heilen vermögen, nach dem Herrn, der auf den Berg gegangen ist. Das Wagnis, zwei Scenen auf einem Bilde zu vereinigen, ist gelungen, trotz dem verschiedenen Augenpunkt. Die untere Scene ist von Schülern gemalt.

Noch vor Beendigung der Transfiguration wurde Raffael am Karfreitag (6. April) 1520 in voller Schaffenskraft vom Fieber dahingerafft und, von ganz Rom betrauert, im Pantheon begraben. Das Bild der Verklärung stand über seiner Bahre.

Wenn Raffael in den letzten Jahren seines Lebens nach dem Vatikan ging, so erzählt Vasari, begleiteten ihn wohl 50 Maler, lauter tüchtige Leute, die ihm dadurch Ehre erweisen wollten. Diese Künstler der römischen Schule konnten gegenüber der überwältigenden Größe Raffaels ihre Eigenart nicht entwickeln. Groß geworden unter den Augen des Meisters hatten sie in dessen letzten Lebensjahren mit mehr oder weniger Freiheit eben das auszuführen, was er ihnen angab; und als er gestorben war, hatten sie seinen Stil in der Hand und malten so weiter, noch sklavischer die Antike beobachtend und der gewaltigen Formensprache Michelangelos sich noch weniger verschließend. Manchmal kann ein Älterer in der Herausmodellierung schöner Einzelgestalten Raffael ziemlich nahe kommen, aber inhaltlich macht sich namentlich in der religiösen Malerei eine viel rohere Auffassung des Übernatürlichen geltend. Die meisten dieser Künstler stammten nicht von Rom. Sie haben, als der Aufenthalt in der Stadt nach der Plünderung (1527) keinen Reiz für sie bot, Technik und Form der römischen Kunst in die verschiedensten Teile Italiens verbreitet. Die römische Schule ging allmählich über in den Manierismus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Francesco Penni, der Lieblingsschüler Raffaels, hat in Rom nach dem Tode des Meisters nichts Bedeutsames mehr geleistet. Ein früherer Schüler der Venezianer, Giovanni da Udine, hat sich den dekorativen Stil Raffaels so sehr zu eigen gemacht, daß in vielem die Arbeitsteilung zwischen beiden zweifelhaft ist. Von ihm stammen unter anderem die Musikinstrumente auf dem Bilde der hl. Cäcilie. Der in seinen religiösen Bildern schon auffallend manierierte Perin del Vaga hat die römische Kunst nach Genua übertragen. Andrea Sabbatini und Polidoro da Caravaggio haben später in Neapel gewirkt. Die Bilder des ersteren atmen am meisten Raffaels Geist. So die kleine liebenswürdige Anbetung der Könige mit der Allegorie im oberen Halbkreis (Museum, Neapel) und die geistvollen Fresken mit Geschichten des hl. Januarius im Hofe von San Gennaro dei Poveri. Caravaggios Stil hat in Neapel eine derb naturalistische Umbildung erfahren. Ein früherer Schüler Francias in Bologna, der später zu Raffael übertrat, ist Bartol. Bagnacavallo. In seinen idealen Einzelfiguren (in den Nischen der Sakristei von S. Michele in Bosco in Bologna; vier Heilige in Dresden; Thronende Madonnen mit Heiligen, Bologna) ist eine gewisse Sorgfalt der Charakteristik und Komposition nicht zu leugnen; aber man glaubt immer bei den Köpfen, sie früher schon einmal gesehen zu haben. Der gewandteste Raffaelsche Schüler ist Giulio Romano (1492—1546) (eigentlich Pippi). Er hat die Ausführung des Borgo- und Konstantinsaales und der Loggien (vergl. S. 508) geleitet und war bei den letzten Tafelbildern Raffaels mitbeteiligt. Später verließ auch er, der geborne Römer, die Heimatstadt und gründete in Mantua eine Schule. Ungeheuer vielseitig, mit lebendigster Phantasie begabt, hat er sich schnellfertig überall in Kunst und Handwerk zurechtgefunden. Seine religiösen Bilder, in einzelnen Teilen noch raffaelisch schön, erschrecken andrerseits oft durch triviale Oberflächlichkeit. Bei den Madonnen „ist die Melodie der Linien fast verklungen“; die genrehaften Züge sind derber als

bei Raffael. Das beste Altarbild ist der untere Teil von der Steinigung des Stephanus (S. Stefano, Genua). Seine Schüler leisten noch mehr in der seelenlosen Darstellung der von Raffael und Michelangelo abgelernten Gestalten. Die Kunst dient nur noch oberflächlicher Dekoration. Immerhin hat die Schule Lebenskraft genug, einen Ableger nach Frankreich abzugeben und somit den Triumphzug des spätrömischen Stiles durch die gebildete Welt einzuleiten. Primaticcio, der Schüler Giulios in Mantua, der Lieblingsmaler Franz' I., hat die Schule von Fontainebleau gegründet.

Ein weiterer Schüler Marc Anton Raimondi hat sich dadurch einen Namen gemacht, daß er die meisten Gemälde Raffaels in Kupferstichen allgemein zugänglich gemacht hat.

In Ferrara hatte sich, begünstigt durch den Hof, vom Quattrocento her eine kleine einheimische Schule erhalten, deren Meister sich des römischen Einflusses mit Mühe erwehren konnten. Die älteren tragen oberitalischen Realismus in glänzendem Kolorit vor, an dessen Glut die Nähe der Venezianer nicht unbeteiligt ist. Über die Späteren hat Raffael den Sieg davongetragen.

Selbständig bleiben Ludovico Mazzolino (1481—1530) und Dosso Dossi (1479 bis 1542). Jener malt meist kleine Kabinettbilder, deren saftig frische Farben schon von weitem durch die Galerien leuchten. Eben durch ihren Realismus befriedigen die Darstellungen der Anbetung der Könige (Gal. Borghese).

Dosso, eigentlich Giovanni Dossi, der Freund Ariosts, ist eine romantische Natur mit oft eigentümlichen, aber bedeutenden Gedanken. Das religiöse Bild ist nicht seine Stärke; doch hat er gute große Madonnenbilder für Kirchen gemalt. Das bedeutendste ist ein Altarbild der Madonna mit Heiligen im Ateneo in Ferrara. Dort ist auch eine schöne große Verkündigung; in der Galerie zu Modena eine Madonna auf Wolken mit Heiligen.

Ein anderer Ferrarese, Garofalo, eigentlich Benvenuto Tigi da Garofalo, kam später nach Rom und dort unter Raffaels Einfluß, daher er der Miniatur-Raffael heißt. Auch er malt sehr sorgfältig kleine Bilder und weiß herrliche Farbenwirkungen hervorzubringen. Doch verfällt er, später namentlich, in einen Idealismus, der über seine Kraft geht. Immerhin vermögen seine kleinen biblischen Bilder (in den verschiedensten Galerien Europas) auch uns vollständig zu befriedigen. Außerdem hat er kirchliche Madonnenbilder (Venedig, Ferrara) geschaffen.

Mitten inne zwischen der römischen Schule, deren Siegeslauf über ganz Italien wir eben betrachtet haben, und der demnächst zu besprechenden venezianischen Schule, die auf dem Gebiet der Farbe dauernd ihre Eigenart bewahrt hat, steht ein Meister, der ähnlich wie Michelangelo einsam seinen Weg gesucht hat: Antonio Allegri da Correggio, meist nur nach seiner Heimatstadt benannt. Doch wie anders als die Michelangelos ist die ideale Welt, die er sich aufgebaut hat! Nicht von übergewaltigen Menschen träumt er, sondern von einem glänzenden Lichtreich, in dem engelische Kinder und Jünglinge in ewig heiterem Dasein sich vergnügen. Alles, was er malt, verlegt er in dieses sonnige Traumland; so ist es ihm versagt, männlichen Ernst und Schmerz darzustellen. Seine Art paßt eher zu mythologischen Stoffen als zu religiösen; obwohl sich nicht leugnen läßt, daß auch die letzteren auf den ersten Anblick ungemein ansprechen. Aber nur wenn wir uns über den süßlichen, halbwahren Inhalt hinwegtäuschen lassen durch die Schönheit der Einzelgestalten und die wunderbare Lichtfülle, die über alles ausgebreitet ist. Denn in der Behandlung des Lichtes hat Correggio ein Neues gefunden. Bei ihm ist das Helldunkel nicht mehr nur das Mittel, um die Übergänge aus dem grellen Licht in den Schatten zu regeln (wie bei Leonardo), sondern er benützt es, um alle seine Figuren mit dem für ihn so charakteristischen märchenhaften Scheine zu beleuchten. (Rembrandt hat später das Helldunkel von ihm aufgegriffen, um mittelst desselben die für die Komposition wichtigen Figuren herauszumodellieren.)

Antonio Allegri ist 1494 zu Correggio in der Emilia geboren. Über sein Leben ist wenig Sicheres bekannt. Schon Vasari konnte kurz nach seinem Tode nur erfahren, daß er schüchterner Natur gewesen sei, solid bürgerlich die Kunst mehr fast wie ein Handwerk betrieben habe und daß er verheiratet als guter Christ gelebt habe. Von welchen Meistern er Anregungen erhalten hat, müssen wir aus seinen Bildern selbst erschließen. Am geeignetsten hiezu ist die thronende Madonna mit dem hl. Franz (Dresden) aus dem Jahre 1515. Die Zartheit der Behandlung, z. B. die Sorgfalt bei der Ausschmückung des Thrones der Maria weisen auf das Vorbild der älteren Meister Ferraras. Zweifellos ist ferner, daß Correggio Mantegnas Bilder in Mantua gekannt hat. Man will in den Verkürzungen und Bewegungen des hl. Franz und der Maria

diesen Einfluß nachweisen. Seine zarten Frauengestalten endlich und die Farbentechnik ist derart, daß Correggio die Werke Leonardos in Mailand studiert haben muß; ja vielleicht ist er persönlich mit dem Meister bei dessen zweitem Mailänder Aufenthalt zusammengetroffen. Trotz aller nachweisbaren Zusammenhänge sind die freischwebenden Engelchen und die zwei eifrigen Putten, die unten auf dem Sockel des Throns einen Schild mit dem Bild des Mose halten und die Lichtfülle, in welche die sitzende Maria hineinragt, Correggios selbständiges Eigentum und das ganze Bild mit Ausdruck und Stimmung eine vielversprechende Leistung des noch nicht 20jährigen Meisters.

Im Jahr 1518 und 19 und dann wieder von 1521—30 ist Correggio in Parma thätig, hauptsächlich mit großen Fresken beschäftigt. Die Kuppel von San Giovanni Evangelista hat er mit der Himmelfahrt Christi ausgemalt, die als Vision des Evangelisten Johannes vorgestellt ist. Christus, für den Anblick von unten bedeutend verkürzt, schwebt in die Höhe. Rings herum sitzen in Wolken, ebenfalls in Froschperspektive gesehen, die Apostel, verbunden durch Engelkinder und Jünglinge. Bei der Ansicht von unten kommen die oberen Körperteile als Träger des geistigen Lebens zu kurz; und deshalb eignet sich diese Art der Perspektive wenig zur Wiedergabe von religiösen Gegenständen. Doch die formale Bildung der halbnackten Körper, die Bewegungsillusion und die Lichtfülle kann nur bewundert werden. Wie schön ist nur der begeisterte Evangelist, dem das Ganze als Vision vorschwebt! Ein Halbkuppelgemälde mit der Krönung der Maria, das sich im Chor von S. Giovanni befand, ist später abgebrochen worden. Die Halbfiguren des Christus und der besonders gerühmten Maria befinden sich in der Bibliothek zu Parma. — Noch weniger als jene Glorie Christi kann uns vom religiösen Standpunkt aus die Ausmalung der Domkuppel befriedigen. Es soll eine Himmelfahrt der Maria sein. Getragen von einer Masse von Engeln rauscht Maria empor zu dem sich ihr entgegenstürzenden Christus. Dieses beispiellose Durcheinander von verkürzten Engelfüßen und -armen ist schon von den Zeitgenossen ein Froschragout genannt worden. Jedoch die überwältigende Masse von reizenden, einander umschlingenden Engelskörperchen ist vollendet in ihrer Art; und dann dürfen wir nicht vergessen, daß die Kuppel namentlich durch ihre Farbe wirkt. Das Ganze ist eine Poesie des Lichtes und das Übernatürliche als sonnig heiteres Leben gedacht. Mit seinen Kuppelfresken hat Correggio ein ganz Neues geschaffen in der Dekoration der Wände. Michelangelo hatte noch die Flächen architektonisch geteilt und die Gesetze der Komposition walten lassen. Correggio dagegen wirft seine Figürchen ohne Symmetrie an die Wände. Das einzig Verbindende ist der Lichtstrahl, der alle irgendwie trifft. Ferner läßt die Sicherheit in der Froschperspektive den Schluß zu, daß Correggio außer Mantegna auch Melozzos da Forli, und sogar noch Michelangelos und Raffaels Fresken in Rom gesehen hat. Die kraftvollen Apostelgestalten in S. Giovanni können ebenfalls Erinnerungen an die männlichen Figuren in den Stanzen wachrufen.

In Deutschland kennt man Correggio meist nur in seinen Staffeleibildern. Diese sind sorgfältig und langsam gemalt, vermögen aber gleichfalls einen flotten und großzügigen Eindruck zu erwecken. Aus seiner Jugendzeit bis zur Übersiedlung nach Parma haben wir verschiedene religiöse Genrebilder. Es sind immer idyllische Scenen der heiligen Familie ohne Heiligenschein. Das Madonnenideal Correggios mit den hübschen Händchen, mit den großen Augenlidern, dem fein lächelnden Mund und dem kleinen Näschen ist noch zarter und feiner als das Leonardos. Eines der frühesten Madonnenbilder ist in der fürstlichen Galerie in Sigmaringen. In der sogenannten Zingarella („Zigeunerin", Neapel) ist eine stimmungsvolle Landschaft in das Genre miteinbezogen. Maria hat sich in der Ruhe auf der Flucht zu Boden gesetzt und nickt über dem eingeschlafenen Kinde nun selbst ein. Ein weißes Kaninchen belauscht das idyllische Zusammensein, und die Engelein an den Wipfeln der Palmen halten Wacht. In ähnlicher Art ist die Ruhe auf der Flucht in den Uffizien behandelt. Joseph reicht, aus einem dichten Walde hervortretend, einige Datteln dem Kinde hin, das vom hl. Franz angebetet wird. Eine Madonna in den Uffizien zeigt dem Kinde, das sie anbeten sollte, wie im Spiele, die schönen weißen Hände. Überall hier ist der religiöse Stoff nur der Ausgangspunkt, um rein menschliche Dinge in hübscher Weise zu erzählen.

Nicht viel anders ist es in den großen Altarwerken. In der Madonna della Scodella („mit der Schüssel", Parma) ist das Motiv der kleinen Ruhe auf der Flucht ins Große übertragen. Joseph reicht dem Kind die Datteln, während Maria ihm aus dem Bächlein Wasser schöpft. Gerühmt wird an dem Bild besonders auch die Farbe. Bemerkenswert ist, daß bei Correggio die Kompositionslinien, wenn überhaupt solche da sind, schräglinks oder schrägrechts entlang der Diagonale des Bildes gehen. Schon durch ihre entgegengesetzten Bezeichnungen bekannt sind die beiden berühmten Kirchentafeln: der „Tag" (Parma) und die „Nacht" (Dresden). Der Tag oder die Madonna mit dem hl. Hieronymus zeigt wieder nicht mehr und nicht weniger als heiteres, genußfrohes Zusammensein. Ein religiöses Moment kann höchstens darin erblickt werden, daß die wunderbar schönen, zart sich schmiegenden Frauengestalten und der riesenhafte süßliche Hieronymus die gleiche Verehrung und Hingabe ans Jesuskind zur Schau tragen. Auch in diesem Bild soll die Farbe noch wunderbar erhalten sein (Abb. 285). Die etwas schlechter erhaltene Geburt Christi wirkt namentlich durch die Versinnbildlichung des Lichtes, das inmitten der Nacht erscheint. Auch hier finden sich starke genrehafte Züge, wie das neugierige Hirtenmädchen, das vom Licht geblendet wird, oder der störrige Esel,

der, vom Vater Joseph geführt, sich das Wunderding auch einmal begucken will. Correggio hat sich's nicht versagen können, die linke obere Ecke mit den beliebten verkürzten Engelgliedern zu füllen. Die Madonnen in Dresden mit dem hl. Georg und dem hl. Sebastian sind reich an schönen Einzelfiguren, aber überladen und unübersichtlich in der Komposition. In dem Durch-

Abb. 285. Der Tag. Von Correggio. (Parma.)

einander verschlungener Bewegungen und in den fragwürdigen, halblächelnden Mienen kündigt sich das Barock an. In der Pinakothek zu Parma sind zwei Gegenstücke: die Kreuzabnahme und das Martyrium des Placidus und der Flavia. Beide beweisen wieder, daß Correggio ernste Gegenstände nicht malen kann, wohl aber eine einzelne verzückte Heilige, oder eine in stillem Schmerz dahingesunkene Mutter Jesu.

Correggio hat nur einen direkten Schüler und Nachfolger gehabt, Parmegianino, der, nicht so sorgfältig wie der Meister, in seinen religiösen Bildern dem Manierismus anheim-

gefallen ist. Erwähnt sei von ihm die „Madonna mit dem langen Halse“ (Pitti). Die zarte Gestalten, die zitternden Lichter und die geschwungenen Linien des Correggio sind in den Zeite des Barock und Rococo Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Nachahmung geworden.

Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, die Selbständigkeit der venezianischen Malerschule gegenüber der römischen hervorzuheben. Wie die römisch Kunst ihren festen Rückhalt an den Päpsten hatte und durch die altklassische Un gebung ihre bestimmte Gestalt erhielt, so ist auch die Blüte der venezianischen m zu erklären auf dem Boden der so mächtigen und glänzenden Republik. Der Stac von Venedig hatte seinen höchsten Glanzpunkt erreicht. Die Söhne der kühnen See fahrer, die gegen alle Welt zu Kriege gezogen waren und die Macht der Stad begründet hatten, waren nun große Kaufleute geworden, tüchtig und geschäfts gewandt, aber auch bedacht, das Leben froh zu genießen. Behagliche Pracht schimmert ihnen entgegen überall in ihren weitgebauten Häusern mit den buntgewirkten Teppiche aus dem Orient. Dasselbe wollten sie auch auf den Bildern sehen, die sie ihre Künstlern in Auftrag gaben. Um nun die Daseinsfreudigkeit zum Ausdruck z bringen, dazu hat die Kunst kein anderes Mittel als die Farbe. Und die Farb mußte sich dem Künstler in der Lagunenstadt aufdrängen, wo die Natur selbst i dem sonnendurchschienenen Meeresdunst ein goldenes Sfumato in die Luft mal und wo die satten grünen und blauen Töne des Wassers zur Nachahmung lockte Die Venezianer geben uns die Farbe in allen feinsten Abtönungen, wie sie uns i der Natur entgegentreten; aber sie geben auch mehr, als in der Natur zu sehe ist. Sie suchen oft bewußt das Auge zu reizen und eine erregte und heitere Stim mung hervorzurufen. In dieser rein malerischen Behandlung der Gegen stände übertrifft die Schule alle anderen. Sie hat „den Ruhm der Malerei de höchsten Augenlust“. Alles, die Landschaft, der schöne menschliche Körper und d fließende Gewandmasse ist in großartig einheitlicher Weise in den Dienst der Stim mung gestellt. Aber zugleich sind der alleinigen Farbe alle anderen Werte geopfer Wer von der Malerei die Darstellung eines geistigen Inhalts verlangt, der wird sic bei diesen Farbenpoesien des Eindrucks der Oberflächlichkeit nicht erwehren könne So sind auch die religiösen Stoffe nicht günstig für die rein zuständliche Behandlun dieser sogenannten Existenzmalerei.

Die drei großen Meister der venezianischen Schule sind: Giorgione, Palm Vecchio und Tizian. Alle drei stammen nicht aus Venedig, sondern sind vom be nachbarten Festland zu Giovanni Bellini in die Lehre gekommen.

Der führende Geist unter ihnen war Giorgione, eigentlich Giorgio Barbarel (1477?—1510) aus Castelfranco. Leider wissen wir von seinem kurzen Leben nur wenig B stimmtes und noch weniger über die Bilder, die er gemalt hat. Doch aus denjenigen, dere Echtheit ihm nicht abgesprochen werden kann, sind seine Vielseitigkeit, sowie seine bahnbrechend Genialität ersichtlich. Die Heranziehung der stimmungsvollen Landschaft zur Charakterist der bedeutend aufgefaßten Personen und die poetische Verklärung des Novellenbilds mittelst ein leidenschaftlichen Kolorits zeigt sich hier zum erstenmal und ist dann auch bei Tizian unmittelbe der religiösen Malerei zu gut gekommen. Von Giorgione ist nur ein religiöses Bild sicher bezeug die Altartafel der thronenden Madonna mit den Heiligen Liberale und Franziskus in sein Vaterstadt Castelfranco. Das Jugendwerk erinnert noch an die Weise Bellinis; aber in d zarten, halbsinnlichen Madonna und namentlich in der köstlichen Landschaft in der Ferne kündi sich die Eigenart Giorgiones an. Zweifelhaft ist seine Urheberschaft an dem kreuztragende Christus in Vicenza (Abb. 286).

Jacopo Palma der Ältere (Vecchio) (1480—1528) aus der Gegend von Bergam erreicht Giorgione nicht an hohem poetischen Schwung, ist aber Meister in dem echt venezian schen Existenzbild. Er will gestalten, namentlich Frauen von wunderbarer Schönheit, die si behaglich dem genußfrohen Augenblick dahingeben. Ob das Bild nun zufällig einen religiös Stoff darstellen soll oder nicht, ist sachlich gleichgültig. Im übrigen verlieren gerade seine Wer

am meisten durch farblose Nachbildungen. Im Sündenfall (Braunschweig) ist das Weib in sinnenbestrickendem Reiz dargestellt. Die heilige Barbara (Altarbild in Sta. Maria Formosa in Florenz) gilt als Urbild der venezianischen Frauenschönheit. Er hat noch verschiedene Heilige Familien gemalt, in lauschiger Landschaft stehend. Teils führt er die ganzfigurigen sog. sante conversazione fort, teils die ebenfalls schon von Bellini und Giorgione geübten Halbfigurenbilder, wo die Figuren über dem Knie abgeschnitten sind, um eine einheitliche poetische Stimmung zu erzielen.

Der bedeutendste Künstler Venedigs ist der „Malerkönig" Tiziano Vecellio, einer der größten Techniker aller Zeiten; bedeutend durch die Produktivität, mit der er während seines 99jährigen Lebens die Eigenart der Schule in zahlreichen Bildern

Abb. 286. Der kreuztragende Christus. Von Giorgione. (Vicenza.)

niederlegte, noch bedeutender durch seine hohe Auffassung der Stoffe. „Er selbst eine harmonisch veranlagte, sonnige Natur, dessen langes Leben glatt und glücklich verlief, fühlt den Dingen und Menschen jene Harmonie des Daseins an, die in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte." Die Ruhe der älteren Venezianer ist weichlich empfindsam. Tiziano ist erhaben majestätisch. Er hat nach Venedig etwas mitgebracht von den sturmumtosten Bergriesen seiner Heimat. Ihm allein unter allen Venetianern gelingt gelegentlich dramatische Lebendigkeit. Lieber jedoch wählt er auch für seine religiösen Bilder Stoffe, die eine dramatische Behandlung nicht erfordern.

Tizian ist im Jahre 1477 zu Cadore (Friaul) geboren und kam mit 10 Jahren nach Venedig in Bellinis Lehre. Wir wissen, daß sein Talent sich sehr spät entwickelte und daß er bis ins 30 Lebensjahr hinein unter Anregung und Aufsicht Giorgiones arbeitete. In den Bildern

dieser Periode zeigt er sich vielfach von älteren Meistern abhängig. Es stammen aus dies Zeit mehrere religiöse Halbfigurenbilder mit genrehaften Zuthaten und zwei früher dem Gio gione zugeschriebene Christusdarstellungen in der Scuola und der Kirche S. Rocco. 1511 un 1512 schmückte er in Padua die zwei Scuole del Carmine und del Santo mit Freskendarste lungen aus dem Leben von Heiligen. Seit seiner Rückkehr nach Venedig steht Tizian auf de Höhe seines Lebens. Das Amt eines Maklers am deutschen Kaufhause und die verschiede artigsten Aufträge ermöglichten ihm ein glänzendes Auskommen. Er trat in Verbindung m den oberitalienischen Fürstenhöfen; aber in ihre Dienste sich zu begeben, dazu war der fre Sohn der Republik zu stolz und zu klug. In Venedig verkehrte er in einem Kreis feinsinnige Humanisten, unter denen ihm der aus Rom vertriebene Pamphletist Pietro Aretino am nächsten stand. Selbst Kaiser Karl V. nahm höchstes Interesse an dem berühmten Maler; e ernannte ihn 1533 zum Pfalzgrafen, berief ihn einigemal nach Deutschland und ließ sic verschiedentlich von ihm malen. Bis in sein höchstes Alter erhielt sich Tizian seine geistig Frische und malte Bildnisse, religiöse und mythologische Stoffe mit einer wahrhaft jugendliche Glut der Darstellung. 1576 ist er, 99jährig, an der Pest gestorben.

Tizians zahlreiche religiöse Darstellungen erstrecken sich über die ganze Dauer seines Lebens Die Halbfigurenbilder in der Art des heiligen Genre atmen feuriges Leben; seine größere Kirchenbilder sind in ihrer glücklichen Ausführung Existenzbilder, voll satter, feierlicher Ruh Daneben fehlt es nicht an solchen, wo dramatische Kraft mit venetianischer Pracht verbunden ist

Die Madonnendarstellungen mit genrehaften Zuthaten reichen zurück bis in sein giorgioneske Periode. Die Wiener Madonna an den Balustraden erinnert an Bellini un Giorgione. Auch die Madonna mit der heiligen Brigitte (Louvre) ist früher der Giorgione zugeschrieben worden. Von der frühen sorgfältig ausgeführten Madonna mit der hl. Antonius bis zu der spät gemalten Madonna mit dem Kaninchen (im Louvre) ha Tizian äußerst zahlreiche, jetzt in fast jeder größeren Galerie zu treffende Madonnen mit Heilige gemalt, jedesmal wieder in anderer Gruppierung und mit neuen genrehaften Motiven. Das be kannte Brustbild des Christus mit dem Zinsgroschen (Dresden) ist eines der frühere Werke Tizians, in dem er bemüht ist, sich von dem fremden Einfluß loszumachen. Die Zusammen stellung der beiden charakteristischen Gestalten und die deutliche Gebärde der Hände sind be Leonardo gelernt. Nie wieder hat ein Venezianer eine solch tiefe geistige Sprache geführt. De Christus mit dem durchwachten leidenden Ausdruck, der zarten weißen Haut und dem seiden weichen schwarzen Haar ist eindrücklich geblieben in der Kunst der folgenden Zeiten.

Von den großen Kirchentafeln behandeln die meisten das Thema der santa con versazione. Das gelingt ihm am besten, wo jede besondere historische Intention zurücktritt Hier wird eine Glorie der Maria mit sechs Heiligen gerühmt. Die Heiligen vor eine Mauernische, energisch beleuchtet, schauen mit verzücktem Ausdruck die auf Wolken erscheinend Gottesmutter. Hervorragend ist besonders die Madonna Pesaro in den Frari in Venedi (Abb. 287). Die Glieder der Familie Pesaro knien im Vordergrund und werden vom hl. Fran und dem im Mittelpunkt des Bildes sitzenden Petrus an die Maria empfohlen, die rechts vo einer Säule auf einem Sockel thront und sich zu Petrus herabneigt, während das Kind an den schwärmerischen Blick des hl. Franz eine besondere Freude zu haben scheint. Zwischen den zwe Säulen spielen zwei Engel mit einem Kreuz. Ganz zufällig scheint sich die Gruppe vor de Kirche zusammengefunden zu haben. Die Ruhe der bloßen Existenz wird durch den muntern Flu der Linien lebendig bewegt. In der Sakristei der Sta. Maria della Salute hängt ein thronen der Markus mit Heiligen. Hervorragend ist die Schilderung der adeligen Charaktere in gewaltig leuchtendem Goldton. Eine echt venezianische, ruhig gehaltene Schilderung des zeit geschichtlichen Lebens ist ferner das acht Meter lange Breitbild des Tempelgangs de Maria (Akademie Venedig). Ernste Männer von Venedig und die prächtig schönen Frauen folgen hier mit innerer Teilnahme dem lichtumflossenen Mädchen die Stufen zum Tempel hinan

Wenn uns Tizian in seinen religiösen Bildern nicht bloßes Dasein, sondern bewegte Ge schichte erzählt, so erfreut uns hier auch die gewaltige Erfindung und die würdevolle Haltung einzelner Gestalten, aber es fehlt die großartig einheitliche Zusammenstimmung des Ganzen die wir bei ihm gewöhnt sind. Aus seiner späteren Zeit stammen ein Martyrium des hl. Lau rentius (Venedig), ein Christus in Emmaus (Louvre), je eine Dornenkrönung Christi im Louvr und in München und endlich eine unvollendet hinterlassene Pietà. In der büßenden Magda lena (Petersburg) ist weniger der Ausdruck der Zerknirschung gelungen, als das herrliche Gold haar, das sich glänzend abhebt von dem rötlichen Inkarnat der schönen Büßerin. In zwe Fällen, in der Assunta (Akademie Venedig) und in dem Martyrium des hl. Petrus (Kopie des 1867 verbrannten Bildes in S. Giovanni e Paolo Venedig) hat der Meister eine vollendete Verbindung von dramatischer Kraft und venetianisch-harmonischer Farbenabtönung erreicht. Durch das Bild des Petrus Martyr tönt der Todesschrei des getroffenen Heiligen Er selbst sieht nur noch röchelnd vom Himmel her die Friedensengel nahn. Der entsetzt die Flucht ergreifende Begleiter hilft mittelst seiner Bewegungslinien für uns die Kraft des Mörder anpralls verstärken. Der hochgerötete Himmel und die vom Sturm gepeitschten Bäume nehmen Anteil am ergreifenden Vorfall. In den kraftvoll athletischen Figuren hat man schon einen durch Sebastiano del Piombo vermittelten Einfluß Michelangelos auf Tizian nachweisen wollen

Abb. 287. Die Madonna des Hauses Pesaro. Von Tizian. (Venedig.)

Nicht so viel Unruhe, aber ebensoviel Bewegung und Kraft finden wir in der Himmelfahrt Mariä. Wie leicht und sicher schwebt die herrliche Gestalt auf den ideal gedachten Wölkchen hinauf gen Himmel! Der Wind fängt sich im flatternden Mantel, welcher dunkelblau sich wunderbar von dem roten Gewande abhebt. Das Haupt, umflossen vom wallenden Haare, atmet reine Seligkeit, Überwindung alles Irdischen. Und oben wird sie empfangen von Gottvater, der nur halb sichtbar ist (infolge des Lichtglanzes) und von dem frei schwebenden Engel, welcher die Krone bereit hält. Ringsum harren Köpfchen an Köpfchen die Scharen des Himmels. Sie werden, nach unten den Kreis schließend, zu reizend hübschen Putten, wie sie kein Correggio besser malen könnte. Unten auf Erden da steht in bewegtester Sehnsucht die Schar der Jünger, teils heftig betroffen von dem Geschehenen, teils stürmisch dasselbe Glück verlangend. —

Zwei weitere Künstler, die einst zu den Bellini in die Schule gegangen waren und dann der Leitung Giorgiones sich anvertraut hatten, besaßen nicht die abgeschlossene Persönlichkeit und die selbständige Kraft, um neben dem glücklich emporkommenden Tizian sich behaupten zu können. So haben sie sich nach auswärts gewandt und sind einer bedauernswerten Stilmengerei verfallen. Der eine ist der uns schon bekannte Sebastian del Piombo, von dem wenigstens ein Werk aus seiner ersten venezianischen Periode hier kurz zu erwähnen ist. Das ist der in prachtvollen Farben gehaltene hl. Chrysostomus (Venedig), umgeben von männlichen und besonders schönen weiblichen Heiligen, also in der Art der santa conversazione. Sebastianos venezianische Vergangenheit ist, wie wir gesehen, für Raffaels Entwicklung von Belang gewesen; aber er selbst hat sich später unter Michelangelos Einfluß nur noch in einigen Porträtdarstellungen ihrer erinnert.

Unter Sebastiano steht Lorenzo Lotto, wie jener ein begabter Künstler, der sich aber in der Heimatstadt Venedig nicht befriedigt fühlte und auswärts sich verschiedenartigen Einflüssen dahingab, auch, von Haus aus offenbar eine herb religiöse Natur, mannigfaltige geistige Wandlungen durchmachte. In fast allem, was er leistet, ist er eigenartig, phantasievoll und anziehend. In seltsam archaisierenden Einfällen wendet er sich in frühen Madonnen- und Heiligenbildern wie dem der Borghesegalerie von seinem Lehrer Bellini zurück zu dessen Vorgängern, den Muranesen. Dann läßt sich der Einfluß Dürers in Venedig in einigen seiner Bilder nachweisen. Nach einem längeren Aufenthalt in der Mark und in Rom ist er zehn Jahre in Bergamo thätig und malt drei große Altarbilder in San Bartolommeo, Santo Spirito und San Bernardino. Zu der eigentümlichen Verkürzung und den liebreizend ins Helldunkel gemalten Gesichtern verwendet er selbständig Correggios Vorbild. Vorher malte er das Altarbild von Recanati, das in seiner mönchisch düsteren Stimmung, den spanischen Propheten Vincenzo Ferrer darstellend, vom Erwachen des kirchlichen Denkens in Italien Zeugnis ablegt. Von 1526 an ist Lorenzo wieder in Venedig. Dem Einfluß Tizians sich nicht verschließend, erreicht er diesen weniger in den Altarbildern als im Bildnis. Von ersterem sind immerhin beachtenswert der hl. Nikolaus im Carmine und die Glorie des hl. Antonius in S. Giovanni e Paolo. Nikolaus schwebt mit der hl. Lucia, dem Täufer und Engeln auf Wolken über einer morgendämmernden Meeresbucht. Die Kapläne des hl. Antonius nehmen für den emporschwebenden Meister Bittschriften an und verteilen Almosen. Eine Vermählung der hl. Katharina befindet sich in der Pinakothek München. Sehr schön ist endlich eines seiner letzten Bilder, ein weißgekleideter Hieronymus (Louvre), in eine wunderschöne weiße Felslandschaft hineingeschmiegt. Trotz aller Versuche kann er die Probleme seines Lebens sich nicht von der Seele malen. So verkauft er sein Atelier und geht nach Loreto zu den Mönchen.

Weniger bedeutend als er ist Rocco Marconi, zuerst von Bellini, dann von Palma abhängig und leistet sehr Ungleiches. Gelungen ist ihm seine Kreuzabnahme (in der Akademie Venedig) und Christus zwischen zwei Aposteln (San Giovanni e Paolo).

Eine Anzahl von Künstlern in Venedig und der Umgegend sind zwar in den Bannkreis der Großen geraten, haben aber im Gegensatz zu den Schülern der römischen Meister ihre Eigenart nicht ganz drangeben müssen. Denn der zwingende Bann bestand hier nicht in der inhaltlichen Auffassung, sondern in der glanzvollen Farbengebung, die übrigens noch viel eher als jene aus zweiter Hand genossen werden kann. Giovanni Antonio da Pordenone 1483—1539 (nicht zu verwechseln mit dem für die religiöse Kunst nicht in Betracht kommenden Pordone) ist der einzige Venezianer, dessen Hauptbedeutung in der Freskomalerei liegt. Er zeigt noch am meisten von diesen Künstlern zweiten Rangs männliche Kraft. So in den Malereien in der Kirche zu Colalto, im Dom zu Treviso und in den Passionsscenen im Dom zu Cremona. Seit 1535 ist er in Venedig und versucht mit Tizian zu konkurrieren. Da hat er seine guterhaltenen Putten und Frauengestalten im Klosterhof S. Stefano gemalt. Die Mitglieder der Familien Bonifacio und Bassano sind interessant, weil sie in ihre biblischen Bilder sittengeschichtliche Darstellungen verflechten. Erstere schildern gleich ihrem Landsmann Paolo in großen, breitgemalten Bildern das festliche Leben Venedigs, letztere (aus Ponte) wissen die Geschichten des Alten Testaments mit realistischen Zügen aus dem ländlich bäuerlichen Leben zu schmücken.

In Brescia bildete sich unter dem Einfluß Venedigs eine beachtenswerte Lokalschule. Die drei Meister an der Spitze, unter sich verschieden, aber an Bedeutung einander gleich-

kommend, sind Savoldo, Romanino und Moretto. Der erste ist Amateurkünstler aus adeligem Hause, und so haben seine grauen landschaftlichen Bilder mit biblischer Staffage eine diskret vornehme Stimmung. Girolamo Romanino läßt sich als bedeutender Freskomaler, wie in seiner kräftigen Auffassung mit Pordenone vergleichen. Doch in seinen großen, schönen Altarbildern weicht allmählich der breite venezianische Goldton einem feineren, für sensible Naturen angelegten Silberton. Eine Pietà und eine Madonna mit Heiligen befinden sich in Berlin. Moretto, eigentlich Alessandro Bonvicino, eine edel feinfühlige Natur, läßt ebenso Raffael wie die Venezianer auf sich wirken. In seinen feierlichen Altarbildern ist machtvolle Einfachheit mit tief seelischer Innerlichkeit verbunden. Zum Ausdruck seiner Stimmungen handhabt er mit Meisterschaft den silbergrauen Ton der Brescianer. Außerhalb Brescia ist ein Christus beim Pharisäer in Venedig (Sta. M. della Pietà), eine thronende Madonna in Frankfurt, eine heilige Justina in Wien und ein Altarbild mit heiligen Frauen in Berlin.

Ein Beweis für die Lebenskraft der venezianischen Schule ist es, daß sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Nachblüte erlebte, während ringsum in Italien alles der Stilmengerei und dem Manierismus verfallen war. Stehen Tintoretto und Paolo Veronese auch nicht auf der Höhe des ersten Glanzes der venezianischen Kunst, so sind sie doch Persönlichkeiten mit eigenartigem Charakter, und namentlich ersterer hat einige sehr schöne Werke in der religiösen Kunst geschaffen. In den dunkelgefärbten, von magischen Lichtern durchzuckten Bildern mit den gewaltigen, von Michelangelo abgelernten Seelenregungen ist er angehaucht von dem düstern Geist der Gegenreformation und weist hinüber nach Spanien, wo seine Bilder im 17. Jahrhundert einen mächtigen Einfluß ausgeübt haben. Daß sie plötzlichen Stimmungen ihre Entstehung verdanken, beweist ihre rasche Ausführung, und diese wieder ermöglicht die Bemalung von einer ungeheuren Masse von Leinwand und hilft den Namen des Tintoretto d. h. Färberlein rechtfertigen. Anders steht Paolo Veronese da. Er sieht noch einmal rückwärts und ergötzt sich an der ganzen Sinnenfreudigkeit des verschwindenden Zeitalters. Die religiösen Stoffe sind nur da, um das heitere venezianische Leben und die schöne venezianische Frau in herrlichem Goldton, aber mit wenig Geist darzustellen.

Jacopo Robusti, nach dem Beruf des Vaters Tintoretto genannt (1518), war in seinem stürmerischen Temperament unbefriedigt von der einfach gefälligen Zeichnung seines ersten Lehrers Tizian und reiste, nachdem er die Farbentechnik von ihm gelernt hatte, nach Rom, um die Formenwelt Michelangelos zu studieren. „Die Zeichnung des Michelangelo, das Kolorit des Tizian" hat er als Devise über sein Atelier geschrieben. In seinem „Sündenfall" und „Tod Abels" (Akademie) ist er noch ganz in Kolorit und Stimmung von Tizian abhängig. Der Einfluß Michelangelos zeigt sich aber bald in den Darstellungen aus der Geschichte des hl. Markus, in den vom Himmel herabschwebenden, bedeutend verkürzten oder heftig bewegten Gestalten; so in der Rettung eines Sklaven durch den hl. Markus (Akademie) oder in der Auffindung der Leiche des Heiligen (Brera Mailand). Doch während der Behandlung der Michelangeloschen Gestalten war das goldene Kolorit des Tizian ein anderes geworden. Es ist nicht mehr die gleichmäßig über Gute und Böse scheinende Sonne, sondern es ist ein gespensterhaftes höheres Licht, das einmal dahin oder dorthin leuchtet, im übrigen aber vieles im Dunkeln läßt. In dem fraglichen Bild der Akademie, Christus und die Ehebrecherin, sprechen die Köpfe derb und deutlich; nur der Christus ist flach und leer; die Farbe nicht allzu weit von Tizian entfernt. In Venedig hat er riesige Wände mit seinen rasch und kühn hingeworfenen Kolossalgemälden erfüllt. Im Dogenpalast ist im Großratssaal auf einer Wandfläche von 25 Meter das Paradies mit einer Überfülle von Figuren dargestellt. Zwei Kolossalbilder in Sta. M. dell' Orto stellen die Verehrung des goldenen Kalbs und das jüngste Gericht dar. Über schwarz zusammengeballten, lichtgeränderten Wolken stürzen zwei Engel mit Gesetzestafeln auf den Moses zu, während unten im Halbdunkel gewaltige Gestalten um den Stier sich tummeln und die schönen Frauen ihre Schmucksachen heranbringen. Ein unentwirrbarer Menschenknäuel muß, von tosender Meeresbrandung umwogt, im jüngsten Gericht elendiglich zu Grunde gehen. Die Scuola di San Rocco hat der Künstler mit 56 Kolossalgemälden biblischen Inhalts geschmückt. Hier am Ende seines Lebens ist er noch am meisten Naturalist und schildert erschütternde Scenen mit gräßlicher Deutlichkeit. Er sucht offenbar damit unmittelbar zu ergreifen. Christus und seine Apostel sind gewöhnliche Leute aus dem Volk in bäurischen Gemächern und derben Gebärden. Am meisten bewundert wird die Kreuzigung und einige äußerst stimmungsvolle Landschaftshintergründe (Flucht nach Ägypten,

Heil. Magdalena und Heil. Maria Aegyptiaca). Der kräftige Naturalismus in den biblischen Darstellungen ist später in Spanien fortgeführt worden.

Paolo Cagliari (1528—1588) ist geboren in Verona und hat den ersten Unterricht in der Kunst in seiner Vaterstadt genossen, wo eine kleine Lokalschule blühte. Im Jahr 1555 wurde er nach Venedig berufen und hat, von Tizian begünstigt, ein ruhiges, heiteres Leben geführt. Aus seiner Veroneser Zeit befinden sich in seiner Heimatstadt zwei Madonnen und abgenommene Fresken aus benachbarten Kirchen. In Venedig hatte er zuerst den Schmuck von

Abb. 288. Beweinung Christi. Von Paolo Veronese. (St. Petersburg.)

San Sebastiano auszuführen. Hier werden die ausgereiften kräftigen Gestalten gerühmt in den Martyrien des Sebastian, Markus und Marcellinus. Nur wenn er geschichtliche Bewegung und Entwicklung geben soll, wird er unverständlich und unsicher; aber er wählt mit Vorliebe Stoffe, die für seine zuständliche Darstellungsweise geeignet sind. So die Königin von Saba (Uffizien), die Esther und Ahasverus (Uffizien) und namentlich die sechsmal dargestellte Anbetung der Könige. In seinen Gastmählern hat er das Existenzbild ins Große erweitert und zum zeitgeschichtlichen Zeremonien- und Sittenbild erhoben. In heiterem Glanze versammeln sich in schön architektonischen Räumen die jedermann bekannten Großen Venedigs mit ihren schönen und üppigen Frauen. Da die Bilder für Klosterrefektorien bestimmt waren, hat er an

biblische Scenen angeknüpft. Und da soll ihm wohl vergeben werden, wenn er unter biblischem Namen die Pracht und Herrlichkeit der Erde schildert, auf der ein freies und schönes Menschengeschlecht im Vollgenuß seines Daseins sich freut. So hat er ein „Abendmahl", eine „Hochzeit zu Kana" und ein „Gastmahl des Simon" gemalt. Wegen eines früheren Gastmahls des Simon (Luk. 7, 36) ist er vor der Inquisition verklagt worden, weil er keine Sünderin gemalt habe und das Ganze eine weltliche Haltung habe. Er hieß das Bild nun einfach „Gastmahl des Levi" (Luk. 5, 29), in dem keine Sünderin vorkommt. Wie er sich mit der Passion abfindet, zeigt ein Bild in Petersburg (Abb. 288).

Noch zwei schöne Altarbilder aus dem Ende seiner Thätigkeit sind zu erwähnen: die Verlobung der hl. Katharina (Sta. Catharina, Venedig) und die Madonna des Hauses Cuccina (Dresden). Beide zeigen edele Gestalten in dem auch für Paolo charakteristischen Silberton. Im letzteren treten in der unteren Gruppe der Stifter wirklich geistige Züge zu Tag, wie die zögernden Familienglieder von den Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung zur Himmlischen hingeleitet werden.

Paolo ist in der Bewältigung seiner zahlreichen Aufträge von einigen Gehilfen unterstützt worden. Darunter sind sein jüngerer Bruder Benedetto und seine Söhne Gabriele und Carlotto, welche nach seinem Tode als „Heredes Pauli" die Werkstatt des Vaters fortsetzten. Aber seine leuchtende Färbung und seine herrliche Formengebung blieb unerreicht. Allmählich ist die Eigenart der Schule auch untergegangen im alles nivellierenden Manierismus. Wir haben gesehen, wie der Stil der großen Meister sich von Rom aus über ganz Italien ausbreitete. Es wurde Modesache bei Fürsten und Reichen, sich Kuppelgewölbe und Wände mit gewaltigen Gestalten ausmalen zu lassen. So wurde Michelangelos Kraft und Fülle geistlos überboten. Die Künstler handelten im Sinne ihrer Auftraggeber, wenn sie die Gegenstände möglichst rasch mit einer nervösen, von Correggio abgelernten Unruhe kompositionslos an die Wände hin dekorierten. Und am meisten mußte die Sache gefallen, wenn sie möglichst viele der in Venedig gesehenen Farben nebeneinander klexten. So ist alle Eigenart verschwunden, jeder Stil vermengt und die Kunst eine Sache des Handgelenks.

Giorgio Vasari aus Arezzo (1511–70) kann sechs Bilder in einem Jahr, statt wie die früheren Künstler ein Bild in sechs Jahren malen. Daß von ihm die überallher gesammelten Notizen über frühere italienische Künstler zu den für unsre Kenntnis so hochwichtigen „Künstlerbiographien" (1550) verarbeitet werden, beweist ein eigenes Gefühl der Zeit, daß eine gewisse Periode der Kunst abgeschlossen ist. Er vertritt den Manierismus in der Litteratur und ahmt als Maler den Michelangelo kalt und teilnahmlos nach.

Ebenso wie Vasari aus der Florentiner Schule hervorgegangen ist Angelo Bronzino (1502–72), Schüler des Pontormo und Nachahmer Michelangelos. Sein Christus in der Vorhölle mit einem Gewimmel von nackten Menschenfiguren ist eines der in der Zeit beliebten Gegenstücke zum jüngsten Gericht in der Sixtina.

Frederigo Baroccio aus Urbino (1528–1612), meist in Rom thätig, weiß, wenn er will, gut zu komponieren, und trifft als Nachahmer Correggios dessen Schönheitssinn, übertrifft ihn aber auch gelegentlich in ungesund affektierten Zügen. Ein gut komponiertes farbenprächtiges Abendmahl befindet sich im Dom zu Urbino. In der schönen Maria als Fürsprecherin („del Popolo", Uffizien) kennzeichnen die gut gelungenen Kinderscenen den Nachahmer Correggios. Sein schönstes Bild soll der Kruzifixus mit Engeln und Heiligen im Dom zu Genua sein. Arge Schnellmaler sind die Brüder Taddeo und Federigo Zuccaro. Auch von dem einst sehr populären Cavaliere d'Arpino mag der Name erwähnt werden.

Ein anderes wurde erst, als die schon erwähnte, aber in der Kunst noch nicht zur Herrschaft gelangte Gegenreformation der Malerei eine neue innere religiöse Glut einhauchte und so, unter Anlehnung an Form und Farbe des Michelangelo, Correggio und der Venezianer, das Barock und das Rokoko entstand.

B. Niederländer.

Als Dürer auf seiner niederländischen Reise in Antwerpen ankam, wurde er dort aufs festlichste empfangen. Das Volk stand in Reihen aufgepflanzt, die Kunstgenossen luden ihn zu Gaste, und der schlichte Meister aus Nürnberg drückt sich in seinem Tagebuch verwundert aus über das silberne Tischgerät und die kostbaren Gepflogenheiten der Herren Standesgenossen. Die Schätzung und das Verständnis der Kunst war eben in den Niederlanden viel weiter voran als in Deutschland. So kommt es auch, daß hier viel früher die Auseinandersetzung mit der für die Welteroberung bestimmten höchsten italienischen Kunstform vor sich ging. Ganz allmählich waren die Niederländer mit Italien bekannt worden. Zunächst waren ihnen kleine Zierformen der Renaissance auf Kupferstichen und Schmuckgegenständen, vielleicht gar auf dem Umweg über Deutschland zu Gesicht gekommen. Dann wurde es Sitte, daß die Maler nach Italien gingen und sich nicht so schroff abweisend verhielten wie einst ein Rogier van der Weyden. Die hohe Gesellschaft nahm sich der neuen Richtung an. Die habsburgsche Statthalterin Margareta in Niederländisch-Burgund erwählte den zum Italiener gewordenen Jacopo de' Barbari (S. 529) zum Hofmaler. In Brügge und in dem eben damals emporstrebenden Antwerpen wurden die Renaissancezieraten und die im italienischen Stil gemalten Bilder gerne gesehen und von den reichen Handelsleuten teuer bezahlt. So blüht im 16. Jahrhundert in Holland und Belgien eine Stilrichtung, welche der „Niederländische Romanismus" genannt worden ist. Doch die alteinheimische blühende Kunstrichtung ließ sich nicht mit einem Schlage beseitigen. So ist es eine Zeit des Kampfes zwischen altem naturalistisch-pathetischem und neuem klassisch-einfachem Stil. Es ringt die Originalität mit der Mode. Dieser Kampf findet in jeder einzelnen Künstlerseele statt. Zwischen einer „nationalen" und „italienisierenden" Richtung trennen zu wollen, hat bei näherem Zusehen keinen Wert, weil jeder Künstler mehr oder weniger zwischen beiden Richtungen schwankt. So unerfreulich es ist, zu beobachten, wie die fremde Nachahmung über eigene Selbständigkeit obsiegt, so fehlt es doch nicht an interessanten Künstlerpersönlichkeiten, die gleichsam unter der Decke des modischen Klassizismus das Gut der alten Stammeskünstler fortbewahren und damit später die eigentliche niederländische Renaissance eines Rubens und Rembrandt ermöglichen. Die religiöse Darstellung kommt in dieser Zeit schlecht weg. In dem mehr klassizistischen Stil ist sie oft kalt und unerfreulich, und bei den Künstlern, die ihre Eigenart nicht vollständig aufgegeben haben, muß der religiöse Inhalt nur den Anlaß geben für die der niederländischen Begabung am meisten zugänglichen Kunstgattungen der Landschaft und des Sittenbildes.

Der Blame Quinten Massys (1460—1530) und der Holländer Lucas van Leyden sind die bedeutendsten der hierher gehörigen Meister und zugleich diejenigen, bei denen am wenigsten von der romanisierenden Richtung zu finden ist. Quinten Massys hat den Ruhm Antwerpens begründet, das als Kunst- und Handelsstadt Brügge abzulösen beginnt. Seine für die vornehme Welt gemalten Bilder haben ein aristokratisches Gepräge. Es dauert eine Zeit lang, bis man sich hineingelebt hat in diese langen, schlanken Frauengestalten, die gar nicht schön, aber interessant sind, in diese scheinbar widersprechenden Gedanken, die mehr angedeutet als ausgesprochen werden. Die Renaissance bekommen wir nur in der Architektur und Ornamentik, auch an den Gewandbesätzen zu sehen. Sind die Figuren Massys' unschön, so sind die des Lucas van Leyden direkt häßlich. Er ist technisch wenigstens

ein hervorragender Stecher und Radierer und hat sich an Dürers Stichen herangebildet. Wenn auch bei weitem nicht so erfindungsreich wie dieser, hat er doch manch hübschen Gedanken gehabt und manchen Beitrag zur Sittengeschichte geliefert. An Italien hat er seinen Tribut zahlen müssen, indem er gegen Schluß seines Lebens die Art des italienischen Kupferstechers Marc Anton gegen die Dürers eintauschte.

Quinten Massys ist nach neueren Forschungen wohl 1460 geboren und darf nicht, wie man das früher that, mit dem 1466 in Löwen geborenen Kunstschmied gleichgesetzt werden. Er lebte jedenfalls von 1491 an bis zu seinem Tode 1530 in Antwerpen. Von den wenigen ihm sicher zugesprochenen Bildern seien die zwei Hauptwerke hervorgehoben, zwei Altarwerke für Löwen und Antwerpen. Der erstere, der St. Annenaltar (jetzt in Brüssel), zeigt auf der mittleren Tafel die heilige Sippe. Scheinbar nichtssagend sitzen die vier Frauen mit ihren Kindern im Vordergrund und ihre Männer schauen etwas blöde durch die Fenster einer Renaissancearchitektur zu ihnen herein. Und doch ist Leben und Geist in diesen Köpfen. Man kann von jedem sagen, wohin er seine Aufmerksamkeit richtet. Dies drängt sich nur nicht so auf wie bei den früheren. Das Bild bedeutet ferner eine technische Neuerung. Es ist in großem Format mit großen Zügen und doch sorgfältig in einheitlicher Farbe gemalt. Bedeutend sind auch die Flügel an dieser Tafel. Außen ist das Opfer Joachims und Annas und die Zurückweisung Joachims, innen Annas Tod und die himmlische Botschaft an Joachim dargestellt. Bezeichnend für Quinten Massys ist der Joachim, der bei der Zurückweisung und der Vision in Schmerz und Ergebung ganz erfüllt ist vom Augenblick. Welche Stimmung liegt über dem Sterbebett der Anna, die von Maria die Kerze erhält und von ihrem Enkel, dem jungen Jesus, gesegnet wird. Der andere Altar ist für die Schreinergilde in Antwerpen gemalt und befindet sich jetzt im dortigen Museum. Das Mittelstück ist die Grablegung Christi, ein Werk von realistischer Kraft und ergreifender Darstellung (Abb. 289). Der Leichnam Christi liegt da, naturgetreu, ohne abstoßend zu wirken. Der Schmerz der neun beteiligten Personen ist wahr und edel. Zur Stimmung des Ganzen paßt das zerklüftete Gelände; oben auf der Schädelstätte sammeln Weiber das Blut, und hinten im Felsengrab wird von einem Alten und zwei Mädchen mit weißen Tüchern die Stätte bereitet. Nur einzelne südländische Gewänder sind etwas weit hergeholt. Noch kräftiger, fast ans Derbe streifend sind die Flügel: das Gastmahl des Herodes und die Marter des Evangelisten. Auf dem ersteren kann man auch wieder beobachten, wie alle Anwesenden in Anspruch genommen sind von dem Moment, in dem das Haupt Johannes auf den Tisch gelegt wird. Das zweite Bild ist überfüllt, aber genugsam tritt der sieghaft fröhliche Märtyrer hervor, dessen Öltopf nicht sieden will, so sehr die Schergen ins Feuer schüren. Außer diesen Hauptwerken laufen eine große Anzahl von Gemälden unter dem Namen des Quinten Massys und seiner Schule. Nur noch zwei bezeichnende seien erwähnt. Das eine ist die thronende Madonna in Berlin, die in zärlichster Mutterhingabe ihr Kind küßt. Charakteristisch ist der Gesichtstypus, deutsch der gedeckte Tisch und der schöne Ausblick in Garten und Landschaft. Aber der gotische Thron hat Renaissancesäulchen, die Zierborte am Gewand ist nicht einheimisch und eine Giorgionesche Stimmung läßt sich dem Ganzen nicht absprechen. Ein anderes wichtiges Bild ist die Magdalena in Antwerpen. Die halbe Figur einer vornehmen jungen Dame wird von einer Vorhalle überdeckt. Man sieht es dem Mund an, daß er schon viel geküßt, und den Augen, daß sie schon viel geweint haben. Lässig tragen die schönen, langfingerigen Hände das Gefäß mit der Narde. Die ausdrucksvolle Pietà, eine der besten Darstellungen mütterlichen Liebesschmerzes, kommt wahrscheinlich nicht von Quinten Massys, sondern von einem seiner Schüler.

Ein frühreifes Talent war Lukas Jacobsz van Leyden (1494—1533), der in seiner Vaterstadt wirkte und nur kurze Zeit in Antwerpen sich aufhielt. Wir haben einen Kupferstich des Vierzehnjährigen: Sergius und Mohammed. Am Waldsaum liegt der christliche Mönch mit durchschnittener Kehle und der Mörder ist nach der That eingeschlafen. Nun schleicht ein Soldat an ihn heran und stiehlt ihm aus der Scheide heraus das Schwert. Es fehlt nicht an Verzeichnungen; aber das Gras und die Bäume, die Feldflasche, aus welcher der Moslem vorher getrunken, und die Rindenhütte sind sorgfältig und mit Liebe ausgeführt und über den fernen Bergen liegt ein zarter grüner Ton. Im nächsten Jahr (1509) ließ der Knabe eine Passion (die sogen. „runde") von 9 Blättern ausgehen; daneben aber auch eine Auferstehung des Lazarus und eine Bekehrung des Paulus. Das Passionsthema beschäftigte ihn weiter; so erschien 1510 die „Ausstellung Christi" (Ecce homo) und 1517 die große Kreuzigung. Besonders die erstere ist mit ihren vielen Figuren ausdrucksvoll und nicht unübersichtlich. Es folgt eine Anbetung der Könige und der sehr wirkungsvolle und gut komponierte Verlorene Sohn. Wir staunen über die Ausdrucksfähigkeit des jungen Gemüts. Der Meister, der als erster in Holland ganz ohne für uns kenntliche Vorgänger die Griffelkunst eingebürgert hat, muß von frühester Jugend auf an deutschen Vorbildern, namentlich an Dürer sich geübt haben. So dürfen wir auch mit diesem ihn vergleichen und finden, daß er in der Beherrschung der technischen Mittel und an Vielseitigkeit des Stoffgebiets, niemals aber an Gemütstiefe und Gedankeninhalt den Nürnberger erreichen kann. Der von ihm in Antwerpen zu Tisch geladene Dürer hat ihn übrigens geschätzt und seine Stiche in Deutschland vertrieben. Angeregt von Dürer versuchte und vervollkommnete

er die von diesem erfundene Radiertechnik. Er hat als erster statt der eisernen die Kupferplatte bearbeitet. Mit der Zeit schließt er sich auch in der Form ganz an Dürer an. Die 1521 erschienene „viereckige" Passion ist fast eine direkte Kopie der Kupferstichpassion Dürers. Bedauerlicher ist indessen, daß er gegen Schluß seines Lebens dem Geschmacke der Umgebung huldigend seinen lebendigen volkstümlichen Stil aufgab und Marc Anton nachahmend vornehm kalt und fremdartig zu werden versuchte. Das Hauptwerk seines Lebens waren seine Kupferstiche, von denen wir 177 Nummern haben. Doch auch einige wenige Gemälde hat er geschaffen. Sehr zahlreiche, die seinen Namen tragen und nach seinen Stichen entworfen sind, stammen von unbedeutenden Schülern. In Leyden steht ein schlecht erhaltenes „Jüngstes Gericht".

Abb. 289. Grablegung Christi. Von Quinten Massys. (Antwerpen.)

Ein Hauptwerk ist die Altardoppeltafel in der Münchner Pinakothek, auf der einen Seite ist die Madonna mit Magdalena und Stifter, auf der andern die Verkündigung. Bezeichnend für Lukas ist, daß der Stifter charakteristisch und gut getroffen, dagegen der Ausdruck der beiden Frauen leer ist. Er war ein tüchtiger Realist, aber kein Seelenmaler. Erwähnt seien noch zwei weitere in Berlin befindliche, wahrscheinlich echte Bilder: ein heiliger Hieronymus in der Landschaft und eine Madonna in halber Figur mit Stiftern. Die kleinen Engel auf letzterem Bilde erinnern entschieden an Venedig. In Petersburg befindet sich eine Blindenheilung, die mit Lichtwirkungen mitten im Walde vor sich geht. Seiner Natur gemäß liegt die Hauptstärke des Künstlers nicht in der religiösen Malerei, sondern in der treuen Wiedergabe damaliger Sitte und Kultur. Hierin ist er der Hauptvorläufer der späteren großen Holländer.

Quinten Massys und Lukas van Leyden haben nur einen Blick hineingeworfen in jenes gelobte Land Italien. Andere sind selbst hinübergewandert zu einem

Michelangelo und Giulio Romano und haben den fremdländischen Ton und Geschmack vollends ganz eingebürgert in der niederländischen Heimat. Die Kopisten der italienischen Renaissance aufzuzählen hat keinen Sinn. Nur wenige solcher Künstler seien erwähnt, bei welchen der Zwiespalt zwischen heimischen Überlieferungen und neuen Prinzipien auf dem Gebiete der religiösen Kunst sich zu wirksamem Ausdruck gebracht hat.

Die gefeiertsten Romanisten waren Jan Gossaert, nach der Heimatstadt Mabuse genannt (1470–1541), und Jan van Scorel (1495–1562); auch wieder ein Vlame und ein Holländer. Die älteren Werke beider sind, ehe sie ihre Reise nach dem Süden angetreten haben, nicht ohne Geschmack und Talent. Mabuses Anbetung der Könige (Howard Castle) scheint altniederländisch, und seine Madonna mit den Heiligen Katharina und Dorothea (Palermo) sitzt zwischen den Engeln allerliebst in der spätgotischen Halle mit dem Ausblick in den stattlichen Garten.

Nach seiner Rückkehr aus Italien hat Mabuse zu sehr Michelangelo auf sich wirken lassen und ist dem Manierismus verfallen. Von Scorel befriedigt ebenfalls am meisten ein Bild seiner frühern Periode. Das ist der hl. Sippenaltar in Obervellach. In einer Dorfstraße haben sich die realistisch porträtierten Bauern und Bäuerinnen mit den heiligen Namen zusammengefunden. Das Dorf Obervellach, in dessen Kirche das Bild steht, liegt in Kärnthen. Dorthin war Scorel auf seiner großen Reise gekommen, die er über Venedig ins Heilige Land machte. Nach seiner Rückreise hielt er sich längere Zeit in Rom auf, wo er, Michelangelo nachahmend, unter seinen Landsleuten berühmt und für uns ungenießbar wurde.

Ein Hauptschüler von Scorel war Heemskerk, der nur deswegen erwähnt sei, weil er fast ausschließlich religiöse Bilder, allerdings in romanisierender Manier, geschaffen hat. Weniger ein Schüler als ein gleichstrebender Genosse war Bernaert van Orley (1489–1541). Seine Besonderheit ist, daß er fast lauter architektonische Hintergründe nimmt. In der verschieden gewerteten Mischung von Gotik und Renaissance läßt sich der Fortgang der italienischen Formensprache verfolgen. In Figuren und Komposition ist er ganz raffaelisch, ebenso wie sein Schüler Michael van Coxie.

Neben diesen Künstlern giebt es wenige solche, die die italienische Zeitrichtung nicht mitgemacht haben; und man kann sich fragen, ob sie als Nachzügler des 15. Jahrhunderts oder als Wegweiser für das folgende 17. Jahrhundert anzusehen sind. Sofern sie von Bedeutung sind für die Entwicklung der Kunst, kommen sie speziell für die religiöse Malerei nicht in Betracht.

Der Amsterdamer Jakob Cornelisz, van Oostsanen genannt (ca. 1480–1533), weist mit seinen kraftvollen und erregten Figuren entschieden in die naturalistisch-pathetische Periode des 15. Jahrhunderts zurück. Stimmungsvoll ist seine Madonna mit dem Kirschenkörbchen in Berlin, wenn auch die Engelsköpfe etwas zu dick geraten sind. Eine Geburt Christi in Neapel lief sogar eine Zeit lang unter Dürers Namen. Wegen seiner fleißigen Ausführung wird der hl. Hieronymusaltar in Wien gerühmt.

Eine andere Eigenart zeigt der Freund Quinten Massys', Joachim Patinir und der ihm verwandte Henrik Bles. Beide sind Landschaftsmaler und als solche von ungeheurer Bedeutung für die Entwicklung der Kunst. Aber sie kommen für unsre Zwecke fast gar nicht in Betracht, weil ihre religiösen Stoffe (Geburt Christi, Flucht nach Ägypten, Ruhe auf der Flucht, Drei Könige, Taufe Christi, Kreuzigung, Hieronymus u. s. w.) nur um der Landschaft willen gewählt sind.

Wie diese in der Landschaft, so ist der noch bedeutendere Pieter Brueghel der Ältere (1525–69) im Sittenbild der Vorläufer der späteren großen Meister. Er wird der „Bauernbrueghel" genannt, weil er in kernig-überlegenem Humor die Art und Unart seines Volkes schilderte. Deshalb kann auch er in diesem Zusammenhang nicht eingehend berücksichtigt werden, wenn er schon gelegentlich religiöse Motive zu seinen Volksscenen benützt. Erwähnt sei seine „Hochzeit zu Kana", aus der ein wahres Volksfest mit über 200 Figuren gemacht ist.

Seine in der Kunstgeschichte ebenfalls genannten Söhne sind Pieter Brueghel der Jüngere, ein zu genauer Nachahmer seines Vaters, und Jan Brueghel der Ältere, seiner Kleidung wegen „Sammetbrueghel" genannt. Der erstere hat den Beinamen „Höllenbrueghel", obwohl keine Höllenbilder von ihm vorhanden sind. Der zweite ist ein feinsinniger Landschafter. Er braucht, um seine Werke populär zu machen, schon viel weniger häufig, als sein Vater, religiöse Stoffe als Deckmantel zu benutzen.

C. Deutschland.

Die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts trägt ein wesentlich anderes Gepräge als die italienische. Dort ist mit einem Schlage das Neue da, heraufgeführt durch bahnbrechende Persönlichkeiten, begünstigt von feinsinnigen Fürsten, in Deutschland wird ganz allmählich die alte Gotik abgelöst durch neue Gedanken und Formen, und einfache Bürgersleute bewundern und kritteln daran herum. Dort eine einheitliche Gesamterscheinung, einheitlich in der Tendenz und in der Wirkungsstätte; hier lauter Einzelbilder, und das Wollen ist instinktmäßig, tritt nirgends klar zu Tage. Wohl ist Nürnberg ein gewisser Mittelpunkt, aber einer unter vielen. Augsburg ist kaum minder wichtig. Wohl zielt alles darauf hin, die innerlich erfaßte Naturwirklichkeit mit einer gewissen äußeren Form in Einklang zu bringen, aber erst am Endpunkt der Entwicklung, erst bei Holbein gelten Form und Inhalt gleichviel. Alle anderen haben unbewußt damit zu kämpfen, daß sie die freie Willkür des eigenen Innenlebens zurückdämmen und nach der möglichst günstigen Form suchen müssen, die sich schließlich im Verkehr mit den italienischen Meistern darbietet. Erleichtert ist dieser Austausch durch den regen Verkehr, den die Künstler überall mit den deutschen, Italien bewundernden Humanisten unterhalten. Doch so wenig wie diese Bewegung, so wenig wäre auch die deutsche Kunst volkstümlich geworden, wenn sie nur die glatte Eleganz eines fremden Ideals gepflegt hätte. Denn das ist es, was beide Kunstentwicklungen des 16. Jahrhunderts in Deutschland und Italien Gemeinsames haben und was sie ebenbürtig macht: eine Reihe von Künstlern, die aus persönlichstem Erleben herausschaffen. Beiderseits ist wahre Kunst, verständlich für den ähnlich Erlebenden. Die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts ist uns Deutschen viel werter als die italienische, weil sie uns Meister hervorgebracht hat, die, voran ein Dürer, aufs tiefste unser Wesen erfaßt und ausgelegt haben. Und wenn wir dies erfassen, können wir den Vorwurf der „angebornen Formlosigkeit“ ruhig ertragen.

Zu den vielen unterscheidenden Merkmalen gegenüber der italienischen Kunst gehört namentlich auch das, daß in Deutschland nunmehr die Baukunst fast ganz zurücktritt. Kirchen waren in der vorhergehenden Periode übergenug gebaut worden. So macht sich zuerst die Plastik und mit ihr die ganze Dekorationskunst von der Architektur frei und ist dadurch am ehesten im stande, die Formensprache der Renaissance anzunehmen; aber eben ohne Anlehnung an die Baukunst bleibt ihr Wirkungsfeld ein kleines. Allmählich folgt die Malerei nach mit der oben erwähnten Ausgleichung des inhaltlichen und formellen Elements. Dieser Entwicklungsgang ist für die Anordnung des Folgenden maßgebend. Leider läßt sich die deutsche Kunst auch hinsichtlich der Kürze der Blütezeit mit der italienischen vergleichen. Der Deutsche hatte so viel zu thun mit der Bewältigung der innerlichst-eigenen Erlebnisse, daß er zur Nachempfindung fremder wenig Muße fand.

I. Die Plastik.

Im Zusammenhang mit der gotischen Bauperiode waren große plastische Werkstätten entstanden, die, als vom 16. Jahrhundert an die Bauthätigkeit stockte, ihre Arbeit fortsetzen mußten und nun die Bildhauerkunst zuerst aus dem bloßen Realismus heraus zur Verinnerlichung und einfachen Formenauffassung führten. In Nürnberg blieb die Werkstatt Michel Wolgemuts, des Lehrers von Dürer, noch lange bestehen

und lieferte ihre Dutzendarbeit hinaus aufs Land, aber daneben erhebt sich ein Dreigestirn von Meistern: Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer, die noch vor Dürer den Ruhm der Kunststadt Nürnberg begründen. Der Holzschnitzer Stoß ist der rückständigste von allen, d. h. nicht was die saubere Glätte seiner Figuren, aber was die innerliche Lebendigkeit seiner Menschen anbelangt. In zierlicher Bewegung werden sie meist der gotischen Umgebung angepaßt. Adam Krafts Werke zeigen viel mehr Seele, aber seine Körper erscheinen altertümlicher. Ihre größere Ruhe ist nicht allein aus dem andersartigen Material des Steines zu erklären. Der Rotgießer Vischer ist im Gegensatz zu beiden ein bewußter Neuerer. In einem entscheidenden Moment seines Lebens geht er zur Formgebung der italienischen Renaissance über — ein rücksichtsloser Schritt, den selbst ein Dürer nicht zu unternehmen gewagt hat.

Im einzelnen ist das Material über das Leben und Schaffen der drei großen Bildner noch wenig gesichtet, auch das Verhältnis Peter Vischers zu seinen zwei Söhnen nicht genügend geklärt. Möglicherweise ist das eingehende Verständnis für die italienische Renaissance auf Rechnung des jüngeren Peter Vischer zu setzen.

Veit Stoß (ca. 1440—1533) war ein unruhiger Kopf, als „ein irrig und geschreiig Mann" und als „heilloser Bürger" verrufen und wegen Urkundenfälschung vom Rat gebrandmarkt. Sicher war er von 1477 –93 in Krakau thätig. Ob er nun aus Polen eingewandert oder aus Nürnberg gebürtig war, läßt sich nicht mehr feststellen. Früher ist er weit überschätzt worden, weil seine zierlichen Formen Gefallen erregten und weil jedes namenlose Holzschnitzbild ihm zugewiesen wurde. Sicher hat er den Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau ausgeführt. Das Mittelfeld zeigt den Tod der Maria, auf den Flügeln sind in Reliefs die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige, die Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgießung des hl. Geistes dargestellt. Der Künstler zeigt schon hier seine charakteristischen Eigentümlichkeiten: ein Streben nach Mannigfaltigkeit und Leben, aber zugleich eine gewisse Unruhe der Schilderung und Unübersichtlichkeit der Gewandung. Sein berühmtestes Werk ist der „Rosenkranz" im Germanischen Museum. Es ist dies eine Holztafel, auf der in mäßigem Relief in der Mitte die Halbfiguren einer großen Reihe von Heiligen in der Umrahmung eines Rosenkranzes und um ein Antoniuskreuz gruppiert, darunter das jüngste Gericht und dazu im Rahmen 30 kleine Darstellungen aus dem Leben Christi ausgeschnitten sind. Ebenso bekannt wie der Rosenkranz ist der vom Gewölbe herabhängende Englische Gruß, die beiden Figuren der Verkündigung, lebensgroß, umgeben von einem Rosenkranz, auf dessen Umkreis sieben Medaillons mit den Freuden Mariä angebracht sind.

Zwei Beweinungsscenen in der Jakobskirche zu Nürnberg seien weiter angeführt, deren Beziehung zur Werkstatt Stoß' unsicher ist. In der einen kniet Maria mit dem Leichnam, in der andern nimmt auch Johannes teil und Jesus liegt im Schoß der Mutter. Die letztere ist für Stoß zu herb und ausdrucksvoll, in der ersteren sind die Formen sehr weich und schön, aber der Ausdruck äußerlich. Die Maria scheint eher ihren heroischen Sohn zu bewundern, als zu betrauern.

Über Adam Kraft (ca. 1450 –1507) wissen wir noch weniger als über Veit Stoß. Er arbeitete sich vom Steinmetzen empor zum Künstler. Sein bedeutendstes Werk sind seine sieben Stationen auf dem Wege zum Johanneskirchhof und sein Kalvarienberg auf dem Kirchhof selbst. Die im Grunde genommen gleichartigen Passionsscenen sind mit einem bewundernswerten Wechsel des verschiedenst nuancierten Seelenausdrucks gut komponiert, einfach gestaltet und tief durchdacht zum Ausdruck gebracht. Wie schlicht und zu Herzen gehend ist die letzte Scene, das Motiv der Pietà: die betrübte Mutter küßt den toten Sohn. Nach neueren Annahmen soll dieses hervorragendste Werk des Meisters sein erstes, um 1490 entstandenes sein. Das nächstdatierte ist das Schreyersche Grabmal außen an der Sebalduskirche, von dem vorigen durch eine rein malerische Auffassung sehr verschieden. Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung sind auf drei Reliefstafeln in einer reichen, durch kleinere Nebenscenen unterbrochenen Landschaft dargestellt und das Ganze mit Farbe bemalt.

In sieben Jahren (1493—1500) wurde ein weiteres Hauptwerk vollendet, das steinerne Sakramenthaus in der Lorenzkirche, eine über 19 Meter hohe gotische Pyramide, ein Wunderwerk der Miniaturgotik, klar aufgebaut in geschmackvoller Anordnung und durchdachter Abwechslung. Die Figuren, in des Meisters Art einfach und kraftvoll, sind wirklich monumental. Das Sakramenthaus wurde mit mehr oder weniger Geschick in einer großen Reihe von Kirchen nachgeahmt. Nur erwähnt seien die drei Grabdenkmäler der Pergerstorffer in der Frauenkirche, wo Maria als die Gnadenmutter von Gemeinde und Familiengliedern angebetet wird, der Landauer in der Aegidienkirche und der Rebeck in der Frauenkirche.

Der gefeiertste Bildner Nürnbergs ist Peter Vischer (1455 –1529). Die richtige Einschätzung seiner Verdienste ist deswegen nicht leicht, weil er eine große Gießhütte besaß, in der

für ganz Deutschland gearbeitet wurde, und die selbstverständlich viel Fabrikware lieferte, und weil, wie schon erwähnt, sein Verhältnis zu seinen Söhnen nicht recht aufgeklärt ist. Sein Vater war der Erzgießer Hermann von Ulm, der schon Taufbecken und Erzplatten für verschiedene Kirchen Frankens, Bayerns und Thüringens lieferte. Am häufigsten wurden eben in dieser Werkstatt Grabplatten aus Bronze mit Reliefdarstellungen ausgeführt; auch das Hochgrab und das an der Wand hängende Epitaph kommt vor. Bei einigen wenigen ist ja nachgewiesen, daß ein einheimischer Meister die „Visierung", d. h. die Vorzeichnung lieferte, und erklärlich ist es, daß viele Dutzendarbeit die Werkstatt verließ, aber undenkbar muß es erscheinen, daß, wie schon behauptet wurde, der Leiter des Ganzen stets nach fremden Mustern arbeitete. Zwei größere Grabdenkmäler Peter Vischers sind das 1494—95 ausgeführte des Erzbischofs Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg und das des Bischofs von Breslau im dortigen Dom aus dem folgenden Jahr. Beide Kirchenfürsten sind im vollen Ornat dargestellt unter einem Baldachin; nur eigentümlicherweise in liegender Stellung. Die Gestalten sind energisch aufgefaßt, die Technik vorzüglich ausgeführt. Das Hauptwerk des Meisters ist das Sebaldusgrab (Nürnberg). Eine Restauration des alten silbernen Sarges des Heiligen wurde notwendig und der Rat übertrug die Arbeit dem Meister 1507, er solle das Gehäus „in Kupfer machen, damit es langwieriger werde". 1519 war das Grabmal vollendet. Hier ist zum erstenmal in Deutschland bewußtermaßen die Gotik durch die Renaissanceformen überwunden worden. Es fehlt ja die Gotik nicht ganz, ja scheint bei dem den silbernen Sarg umgebenden Pfeilerbau die Hauptsache zu sein, aber thatsächlich ist der leitende Gesichtspunkt, ein einheitliches Werk zu schaffen mit möglichster Benutzung der Renaissanceornamentik und rücksichtsvoller Schonung der alten gotischen Ausdrucksweise. Das Postament des Sarkophags stellt auf den Langseiten in rundbogigen Nischen Scenen aus dem Leben der Heiligen dar. Wie fein und naturwahr ist die, darin sich der hl. Sebald an brennenden Eiszapfen wärmt! Auf den Langseiten steht der Heilige und ihm entsprechend der Meister selbst. Über dem Sarg ruht auf acht Pfeilern ein dreiteiliger Baldachin, bekrönt von drei Kuppeln. Die Pfeiler sind reich profiliert und je in einer nischenartigen Vertiefung derselben stehen die 12 Apostel, edle, typisch gewordene Gestalten. Über den Pfeilern stehen die kleineren Figuren von Propheten; über der mittleren Kuppel als Abschluß das Christkind mit der Weltkugel. Der übrige plastische Schmuck ist der Fabelwelt entnommen. Der ganze Aufbau des Werks verbietet, abgesehen von äußeren Gründen, die Annahme, daß einer der Söhne beim Stilwechsel den leitenden Anstoß gegeben habe. Es ist ein einheitlich erfundenes und durchgeführtes Meisterwerk. Von da an hat Vischer den neuen Stil beibehalten. Nur erwähnt mögen die herrlichen Ritter werden, die er gleichzeitig für das Grabmal Kaiser Maximilians nach Innsbruck geliefert hat. Spätere Werke haben gar keinen gotischen Beigeschmack mehr, wie das Epitaph der Margarete Tucher im Dom zu Regensburg, die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus darstellend, oder das Eißensche Epitaph mit der

Abb. 290. Holzstatue der schmerzhaften Maria. Von Peter Vischer. (Nürnberg, Germ. Museum.)

Beweinung Christi (in der Egidienkirche Nürnberg) oder das Godensche Epitaph mit der Krönung Mariä (in Wittenberg).

Die Werkstatt wurde von Peter Vischer d. J. fortgesetzt, die Kunst wurde allmählich zur Kleinkunst und diese zum Handwerk. Als Holzmodell der Vischerschen Gießerei, etwa von der Hand Peters d. J., gilt jetzt die berühmte sog. Nürnberger Madonna (Abb. 290).

Von der unterfränkischen Schule ist im 16. Jahrhundert nur Tilmann Riemenschneider zu nennen, dessen Identität mit dem sogen. „Meister des Creglinger Altars" (S. 483) jetzt erwiesen scheint.

Er war ein Niedersachse, geb. 1468 zu Osterode, 1483 in die Lukasgilde von Würzburg eingetreten, wurde dort Rat und Bürgermeister, mußte aber 1525 im Zusammenhang mit der Reaktion gegen den Bauernaufstand aus dem Magistrat abtreten. Nun lebte er bis zu seinem Tode 1531 zurückgezogen seiner Arbeit. Liebreizende Frauengestalten gelingen ihm am besten, so die Eva am Portal der Marienkirche zu Würzburg, während der Adam weniger befriedigt; die hl. Dorothea in der Marienkapelle und die Madonna in der Neumünsterkirche. Ebenso ist eine Beweinung Christi (Würzburg) in Komposition und Ausdruck gut getroffen. Seine Hauptwerke sind der Heiligblutaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg und der Marienaltar zu Creglingen (aus Rothenburg?); sodann verschiedene Grabdenkmäler in Würzburg und das Denkmal Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Bamberg. Ein Sandsteinrelief ist endlich auch die Beweinung des Leichnams Christi zu Maidbronn (bei Nürnberg). Wie wir aus den Vorwürfen seiner Kunst sehen, ist er eine zarte, empfindsame Natur. Trotz ihrer körperlichen Unzulänglichkeit liegt eine gewisse Anmut in diesen schwächlichen Frauen mit den hängenden Schultern und den schmalen Hüften. Riemenschneider hat zahlreiche Nachfolger gehabt, die viele Werke in den fränkischen Kirchen schufen.

Aus andern Gauen Deutschlands sei noch der Hochaltar im Dom zu Schleswig von Hans Brüggemann (1521) erwähnt, ein großangelegtes und kraftvoll tiefempfundenes Werk.

Sonst ist die spätere deutsche Plastik italienisierenden Einflüssen verfallen und hat sich, wenn nicht auf steinerne Grabdenkmäler beschränkt, weltlichen Stoffen zugewandt.

II. Deutsche Maler.

Albrecht Dürer (1471—1528) bedeutet für die deutsche Kunst das, was Leonardo für die italienische. Er ist vielleicht nicht ganz so vielseitig wie dieser. Doch auch seine Bedeutung greift weit über das Gebiet der Malerei hinaus. Zum reinen Maler fehlte ihm schon die naive Freude an der Farbe. Er ist ein Grübler und Denker, und die Hervorbringungen seiner vielgeschäftigen Phantasie waren nicht immer dazu angethan, in Farbe umgesetzt zu werden; noch viel häufiger fehlte ihm dazu die Zeit und der Käufer. So gab er seine Gedanken in fliegenden Blättern hinaus unter das Volk. Er ist der Begründer der gegenwärtig sogenannten Griffelkunst. Das Volk kaufte seine Holzschnitte und Kupferstiche und freute sich der eckigen plastisch herausgearbeiteten Gestalten; es liebte die herrliche deutsche Landschaft, die Städte und die Wälder und die Burgen, die darauf dargestellt sind; es kannte das wundersame Getier, das da herum kreucht und fleucht; und es besann sich über den tiefsinnigen Inhalt. So viel wie dieser gewaltigste Malerpoet hat noch nie einer zu seinem Volke gesprochen. Es fühlte aber auch keiner mit dem Volke so wie er. Deutsch war sein Wandersinn, der ihn immer wieder in fremde Lande hinaustrieb, und sein Heimweh, das ihn der glänzenden Anerbietungen im Ausland und der kümmerlichen Beschäftigungsweise in der Heimat vergessen ließ. Deutsch ist der hagebüchene Humor und das kindlich feinfühlige Gemüt, das aus seinen Briefen spricht, die knorrigen, wetterfesten Gestalten, die er gezeichnet, wie die lauschigen Winkel und die zarte Märchenstimmung, die er in seine Bilder hineingezaubert hat. Deutsch ist auch seine Unart, wenn es eine ist. Wenn nur das Herz recht ist, fragt sie nicht viel nach dem äußeren Gewand. Erst in Italien hat er es sich sagen lassen, daß bei einem vollständigen Kunstwerk die große Form mit dem tiefen Inhalt überein-

stimme. Dann hat er aber auch in dieser Art einiges Unübertreffliche geschaffen. Deutsch war endlich auch sein Christentum. Nicht oft genug konnte er seinem Volke das Bild des Mannes vor Augen führen, an den allein wir uns zu wenden haben, des schmerzensreichsten, der der Welt Sünde trug, auf daß wir Frieden hätten. Albrecht Dürers Kunst war nicht nur eine durchaus deutsche, sondern auch eine durchaus christliche.

Albrecht Dürer ist am 21. Mai 1471 in Nürnberg geboren als Sohn eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmieds und einer Nürnberger Meisterstochter. Schon frühzeitig mußte er seinem Vater in der Werkstatt helfen. Dieser ließ sich endlich durch inständiges Bitten des Sohnes bewegen, ihn zu Michael Wolgemut in die Lehre zu thun. Bei diesem Meister, der die Mal- und Holzschneidekunst in einer großen Werkstatt mit einer Schar von Gesellen betrieb, konnte der junge Dürer das Handwerksmäßige an der Kunst erlernen und er hat dem greisen Manne immer ein freundliches Andenken bewahrt. Unter den verschiedentlich vorhandenen Zeichnungen seiner Knaben- und Lehrjahre befinden sich auch einige Madonnen in Schongauerscher und flandrischer Manier. Nach beendigter Lehrzeit (1490) ging er auf die Wanderschaft. Die einzelnen Punkte der Reise sind nicht genau bekannt. Jedenfalls durchzog er einen großen Teil von Deutschland und nahm Aufenthalt in Colmar im Elsaß, wo noch Schongauer (S. 476) lebte, und in Basel. 1494 kehrte er heim und verehelichte sich als selbständiger Künstler mit Agnes Frey, ein Ehebund, der später ungerechtfertigterweise als ein wenig glücklicher bezeichnet worden ist. Kurz nach seiner Verheiratung muß Dürer aus unbekannten Gründen eine weitere Reise nach Venedig und Oberitalien gemacht haben. Ein interessantes Dokument davon haben wir an den Zeichnungen des Meisters nach Vorbildern des Mantegna. Das unerbittliche Naturstudium dieses herben Künstlers reizte ihn zur Beschäftigung mit der Natur und namentlich mit dem nackten menschlichen Körper, dessen Proportionen er zu entdecken suchte. Dies erklärt auch den merkwürdigen Einfluß, den der viel unbedeutendere niederländische Maler Jakob Walch, genannt de' Barbari, mit seinen geheimnisvollen Andeutungen über die menschlichen Proportionen auf ihn ausübte. Erst auf seiner zweiten venezianischen Reise (1505) wurde er mit Giorgione und Bellini bekannt. Den zehnjährigen Zeitraum zwischen diesen beiden Reisen, der von reichster Schaffensthätigkeit erfüllt ist, brachte Dürer in Nürnberg zu. Neue Gedanken und Erfindungen hat er in zahlreichen Holzschnitten, Kupferstichen und Handzeichnungen niedergelegt. Inhaltlich mußte er auf das Volk Rücksicht nehmen, das seine Blätter auf den Märkten und den Heiltumfahrten kaufte. So finden wir die alten Stoffe, bestimmt für die Andacht und für die Belustigung des Volks. Neu ist die kräftige, stimmungsvolle Charakteristik der Figuren und namentlich die Bevorzugung der Landschaft. Diese wird bei ihm mehr als bei allen Vorhergehenden ein selbständiger, reizender Teil des Bildes.

Von einzelnen der Andacht gewidmeten Bildern führt er die Madonna vor im Strahlenkranze und das Christkind im Arm, oder eine ganze heilige Familie, oder Christus als den Schmerzensmann, oder die beliebten Heiligen, einen Georg, Martin und Sebastian. Die gewaltigste Kraft entwickelte er in einer Reihe von Holzschnittfolgen, die in den nächsten Jahren entstanden sind. Die erste war die 1498 vollendete „heimliche Offenbarung Johannis" in 15 Holzschnitten. Der phantastisch erscheinende Stoff mit seinen mächtig ergreifenden Scenen wird ein wirksamer Vorwurf für Dürers Kunst, für die gewaltig kräftige Formensprache, die ihm eigen war und die ihn auch bei Mantegna hatte Gemeinsames entdecken lassen. Und dann war es der Ernst des Inhalts, der ihn an sich fesselte. Dürer hatte die Schrift selbständig durchforscht und war tief ergriffen von der Not der Zeiten. So ist die Offenbarung eine ergreifende Predigt des Künstlers an seine Zeit. In der Einzelausführung war Dürer vielfach zu seinem Schaden an den Wortlaut der Schrift gebunden und hat in überquellender Erfindung zu Verschiedenartiges auf einem Bilde vereinigt. So giebt er Dinge, die eigentlich bildlich gar nicht darstellbar sind oder deren Symbolik man mühsam entziffern muß. Doch sprechen diese markigen Blätter noch heute zu jedem, der sich in sie versenkt, eine deutliche gewaltige Sprache. Fast auf jedem Blatt giebt es großartig ergreifende Einzelscenen, und wenn die Natur des Gegenstandes es erlaubt, ergeht sich der Meister in herrlich schönen Landschaften. So im dritten Blatt, wo die an der See ansteigende bergige Landschaft mit Burgfleck, Wasserhaus und Baumhag ein stimmungsvolles Gegenbild ist gegen die obere Scene im Himmel, wo die vierundzwanzig Ältesten feierlich das an Gott sich schmiegende Lamm verehren, welches das Buch mit den sieben Siegeln geöffnet hat (Off. 5, 8). Ähnlich ist im neunten Blatt die Gegenwirkung der zwei Engel mit ihren Posaunen und des unten auf der Erde in Meer und Land sich erhebenden Sturmes (Kap. 8—11).

Wichtige Einzelscenen sind im zweiten Blatt der vor dem Heiland in die Kniee gesunkene Johannes; im fünften die in Nürnberger Tracht aufrecht sitzende Frau, die in heftiger Erregung darüber, daß ihr Kind von dem Strafgericht mitbetroffen werden soll, laut ihre Stimme erhebt gegen die in der Nähe sitzenden Papst, Kaiser und Priester, weil sie schuld sind an dem vergossenen Blut der unschuldig Erschlagenen (6, 9—11 u. 12—17); im sechsten Blatt die vier

Männerengel, welche den Winden wehren, dem Apfelbaume Schaden zu thun, während ein anderer sanft und freundlich das Kreuz auf die Häupter der zu versiegelnden Heilige schreibt (7, 1—4). Die Landschaft tritt naturgemäß ganz zurück bei den vier Engeln am Euphrat die das dritte Teil der Menschheit erschlagen (9, 13—16). Mit mächtigen Armen schwinge die vier Männer das Schwert; trotz der geringen Anzahl ihrer Opfer wird durch das Gedräng der Schein einer großen Masse erweckt. Das bedeutendste und bekannteste Blatt ist das de „vier apokalyptischen Reiter" (6, 1—8). Drei unheimliche Reiter fliegen durch die Luft; geradeau ist der Blick gerichtet; in ihrem Mordgeschäft giebt es keinen, auch noch so kurzen Aufenthalt Hohnlachend schreitet der Schnitter Tod auf dem Boden nebenher. Wenn je die fliegende Reiter einen übrig lassen sollten, er wird ihn desto sicherer treffen. Allein schon mit diesem Blat hat Dürer der religiösen Kunst ein bleibendes Meisterwerk geschenkt. Wenn wir nicht mehr di ganze Folge unbefangen genießen können, so bleibt doch die große Gestaltungskraft zu be wundern, mit welcher der spröde Stoff überwunden ist, und stets muß der herb religiöse Ern des jugendlichen Künstlers anerkannt werden.

Diese düstere Predigt war nicht das letzte Wort des Meisters. Ihn drängte es, noc mehr von dem biblischen Stoffe in Bildern seinem Volke zugänglich zu machen. Nur verleg er den Schauplatz aus dem Jenseits auf die wirkliche Erde, aus der Vollendung der christ lichen Geschichte in deren Anfänge. Das Leiden und Sterben des Heilands und das Lebe der Gottesmutter Maria sind die nächsten Vorwürfe seiner Kunst. Die in diesen Jahren ent standene „Große Holzschnittpassion" in zwölf Blättern wird am besten zusammen mi der aus späterer Zeit stammenden besprochen. Über das Leben der Maria, die Kindheits geschichte Jesu und seiner Mutter hatte die christliche Phantasie sich schon frühe Vorstellunge gebildet. Dürer zeichnet uns in seiner Holzschnittfolge über das Marienleben in zwanzi Blättern ein idyllisches Bild des stillen Friedens in einem echt deutschen trauten Familienkreis Die Geschichte beginnt mit der Abweisung des Vaters Joachim vom Opferaltar wegen Kinder losigkeit und geht über die Geburt Mariä und Christi bis zur Flucht nach Ägypten und den Tempelgang des zwölfjährigen Jesus. Das letzte Blatt ist der ergreifend ernste Abschied Christ von der von bangen Ahnungen erfüllten Mutter. Wie echt, in lebendigem Empfinden ver kehren die Leute miteinander! Nirgends ist etwas Erborgtes, nirgends ein bloß herkömmliche nichtssagender Ausdruck. Und dann wie heimelig ist's überall auf diesen Bildern; auf de waldigen Höhen und an den Seegestaden, unter den grimmig und doch so gemütlich drein schauenden Burgen, in den Höfen der alten Häuser. Wie vermag uns so die Landschaft, be sonders wenn ihre Stimmung durch die herzigen Engelchen verkörpert wird, hineinzusteigern i ein lauschiges Märchendasein! Am schönsten sind in dieser Beziehung die drei Hauptblätter In einer Nürnberger Bürgerstube geht die Geburt Mariä vor sich, mit der erschöpfte Wöchnerin, der eingeschlafenen Wehemutter, den emsig beim Bade des Kindleins beschäftigte Frauen und den ausruhenden, mit einem kräftigen Trunk sich labenden Weibern, nicht zu ver gessen der anmutigen Gestalt des die Wiege und eine Kanne tragenden Mägdleins. In de Flucht nach Ägypten dürfen wir hineinschauen in einen märchenhaft heimeligen Wald durch welchen Vater Joseph das Reittier mit Maria und die milchende Kuh hindurchleitet. Am schönsten ist die Ruhe in Ägypten (Abb. 291). Im Hof eines verfallenen, aber durch Josephs Kunst wieder herausgeputzten Herrenhauses, vor einem plätschernden Brunnen, arbeitet Joseph an seinem Zimmermannshandwerk; und auf der Seite sitzt Maria, im Spinnen das glücklich Mutterauge auf die Wiege gerichtet, während Engel das kunstreiche Gespinst ihrer Hände be wundern. Kleinere Engelchen sammeln koboldartig die Späne von Josephs Arbeit und treibe Kurzweil damit. Das Marienleben Dürers ist in seiner Art den Madonnenbildern Raffael ebenbürtig. Raffael ist meisterhaft in der Komposition und in der Formengebung und Linien führung. Hier ist von alledem nichts, aber Gemüt und warmes inneres Leben, und das ist's was uns Dürer so lieb macht.

In diesen großen Folgen hat Dürer den Holzschnitt auf die höchst mögliche Höhe de Technik erhoben. Der Holzschnitt ist bei ihm nicht nur Umrißzeichnung, sondern er gewöhn seine Formschnitzer daran, auch so viel Licht- und Schattenschraffierungen einzuschneiden, als e überhaupt das rohe Material zuließ. Zu gleicher Zeit ist Dürer damit beschäftigt, den Kupfer stich immer mehr zu vervollkommnen, und da gelingt es ihm, mittelst des Grabstichels die i der Ferne verschwindenden Hintergründe und die Feinheiten des seelischen Ausdrucks heraus zubringen. Im Holzschnitt kann er vieles in groben, unmißverständlichen Zügen dem Volke sagen Der Kupferstich ist feiner und vornehmer; im Kleinen sagt er unendlich viel mehr als der Hol schnitt für den, der sich darein vertieft. Über den Ursprung der beiden Techniken ist wenig Ge wisses bekannt. Der früheste datierte Holzschnitt ist der hl. Christoph aus Buxheim bei Men mingen aus dem Jahr 1423 (jetzt in einer Privatsammlung in Manchester), der früheste Kupfer stich ein Blatt der Geißelung Christi aus einer Passionsfolge aus dem Jahr 1446 (Berlin) Die Holzschnitte entstanden aus dem Bedürfnis des Volkes heraus als Kaufgegenstand au Kirchweihen und Jahrmärkten und erreichten einen großen Aufschwung nach Erfindung de Buchdruckerkunst durch die Sitte der Bücherillustration. Obwohl die Künstler hier in der lieb vollen Wiedergabe des landschaftlichen und traulichen Hintergrunds Bedeutendes leisten, so sin sie doch im Großen und Ganzen nach Erfindung und Bildumfang von dem oft eigensinnige

Buchdrucker abhängig. Viel selbständiger und künstlerischer konnte von Haus aus der Kupferstich auftreten. Ursprünglich von kunstreichen Goldschmieden geübt, verträgt er eine viel feinere Behandlung des Materials und vermag auch auf den anspruchsvollen Kenner zu wirken. Die

Abb. 291. Ruhe in Ägypten. Aus A. Dürers Marienleben.

alten unbekannten Stecher wurden nach Hauptwerken oder Monogrammen genannt. Unter den letzteren ragt ein Meister E. S. hervor, der eine Madonna, mit charaktervollen Köpfen eine Anbetung der Könige, einen Simon und ähnliche biblische Bilder gestochen hat. In den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts fingen eigentliche Maler an, beide Künste als Ausdrucks-

mittel ihrer Phantasie neben der Farbenmalerei auszuüben. So ist M. Schongauer z. B. in seinem gestochenen Werk ebenso bedeutend, wie in seinen Gemälden. Dürer hat nun beide Techniken zu selbständigen Künsten erhoben, die neben der Malerei im engeren Sinn, der farbigen Darstellung ihre eigene Berechtigung haben. Die Behandlung eines Gegenstands bloß mit schwarzen und weißen Strichen und Linien ist passend da, wo es sich um phantasievoll- und subjektiv zu prägende Stoffe handelt, wo der Künstler dem Beschauer zumuten kann, in eigenem Nachdenken und Fühlen das Fehlende an Farbe, Schattierung, Hintergrund u. a. zu ergänzen. Erst in späterer Zeit sind diese Techniken, wie in Italien (Marc Anton), zur Reproduktion von Gemälden verwendet worden, um neuestens wieder als „Griffelkünste" zu erstehen, wie sie von ihrem modernen Meister Klinger genannt worden sind. Nur in dem auf das Gedankenhafte gerichteten germanischen Norden konnten diese Künste recht blühen und verstanden werden.

Von den Kupferstichen Dürers aus dieser Zeit ist der verlorene Sohn trotz der verfehlten Zeichnung der Hauptperson ein bedeutendes Werk mit der stimmungsvollen, in einer deutschen, zur Erntezeit verlassenen Dorfgasse sich abspielenden Scene. Noch mehr tritt die malerische Hintergrundsbehandlung hervor bei der feinen „Madonna mit der Meerkatze". Eines der köstlichsten Werke ist der „heilige Hubertus" (oder Eustachius), der vor dem Wunderhirsch niederknieen muß. Verständig fromm schaut das Roß drein; im Vordergrund lagern fünf sorgsam gezeichnete Rüden. Und was für eine Landschaft! Am Raine auf freiem Feld säugt die „Madonna mit dem Vogel" ihr Kind und neugierig lugt der Vogel vom Zaune herunter. Der vollendetste Stich der Periode ist „Adam und Eva". Die malerische Hintergrundsbehandlung war so fein, daß Dürer nur wenige Abzüge von der Platte machen konnte und deshalb wieder zu einer andern Technik übergegangen ist. Offenbar als männliche und weibliche Normalfigur gedacht, stehen die schön gebildeten Stammeltern im Profil vor einem dunkeln, mit allerlei Getier belebten Wald einander gegenüber. Das anatomische, in Deutschland zum erstenmal hervortretende Interesse wiegt so schwer, daß der geistige Ausdruck dabei verloren geht. Im alten, heimelig verfallenen Haus und Hof mit Ziehbrunnen spielt sich die von Dürer „Weihnachten" benannte Scene ab.

Bei den in dieser Zeit aus Dürers Werkstatt stammenden Malereien ist nicht zu vergessen, daß der hierin unverhältnismäßig schlecht bezahlte Meister die bildliche Ausführung unbegabten Schülern überließ und sich lieber in der einträglicheren Griffelkunst bethätigte. Doch ist er beteiligt am Dresdner Altar, der für Friedrich den Weisen in die Wittenberger Schloßkirche bestimmt war. Madonnen und Heilige sind in Halbfiguren nach italienischer Weise dargestellt. Auch hier läßt sich das Ringen des Meisters um einen neuen Stil erkennen.

Der Paumgärtnersche Altar hat zu seinem Mittelstück eine Geburt Christi, die in der Weise des Dürerischen Stiches „Weihnachten" aufgefaßt und wahrscheinlich von einem Gesellen gemalt ist. Die beiden Seitenflügel, von Dürers Hand gemalt, stellen die beiden Paumgärtner vor als christliche Ritter, in nachlässig ausdrucksvoller Haltung.

Das bedeutendste Gemälde dieser Periode ist die Anbetung der drei Könige (Uffizien). Die deutsche Hausmutter Maria sitzt in einem Ruinenhof und hält das Kind dem es liebkosenden alten Könige hin, während ein anderer mit schönen männlichen Zügen und ein Mohrenjüngling mit Geschenken bereit stehen. In späteren Stichen über diesen Gegenstand ist Dürer einfacher und damit fast noch anheimelnder geworden.

1505 machte Dürer seine zweite Reise nach Venedig. Er wollte weniger Neues lernen als seine Kunstwerke unter besseren Bedingungen absetzen. Aus den Briefen an seinen Freund den Humanisten Pirkheimer, der ihn zu dieser Reise finanziell unterstützt hatte, und aus sonstigen Nachrichten hören wir, daß er von den Malern in Venedig anfänglich weniger günstig aufgenommen wurde, aber im Auftrag der Rosenkranzbruderschaft am deutschen Kaufhause sieben Monate lang an einem Altarbild malte, das dann in seiner Farbenfrische und Feinheit der Behandlung die Bewunderung des alten Bellini erregte, so daß von nun an jeder Widerspruch verstummte. Das Bild (Abb. 292) ist jetzt in höchst verderbtem Zustand in Prag. Vor Maria knieen im mittleren beherrschenden Dreieck Papst Julius und Kaiser Maximilian, und dann im weiteren Kreise eine Reihe von männlichen und weiblichen Heiligen mit ernstem, porträtartigem Ausdruck. Eine Bewegung kommt dadurch in die still feierliche Gemeinde, daß Maria, das Christkind reizende kleine Engelchen und der besonders hervortretende hl. Dominikus, der Stifter des Rosenkranzkultus, Rosenkränze auf jedes Haupt darreichen. Wenn auch manches (wie der musizierende Engel zwischen den zwei knieenden Mittelfiguren) an Bellini oder Giorgione erinnert, so bleiben doch die Rosenkranzengelchen und die schöne Stadt im Hintergrund, sowie der bieder fromme Ausdruck auf den Gesichtern der knieenden Dürers eigenstes Werk. Außer einer weiteren Madonna (mit dem Finken, Berlin) hat Dürer ein äußerst stimmungsvolles Meisterwerk in Venedig geschaffen, das Ölbild in Kleinformat: Christus am Kreuz (Dresden). Der schöne noch keine Todesspuren zeigende Leichnam und das flatternde Hüftgewand heben sich in weißem Schimmer vom schwarzen Abendhimmel ab. Das beschattete Haupt hat den letzten Seufzer nach oben gehaucht. Ein silberner Streifen am Horizont beleuchtet dünne Birken in der Landschaft und giebt Kunde von dem scheidenden Lichte des Tags. Das Werk hat sehr viel von der Art Giorgiones an sich, doch hätte dieser die wirksame Beschränkung auf ein winziges Stück Leinwand nicht geübt

Dürer ging dann noch nach Bologna, wo er aber den verehrten Mantegna nicht mehr am Leben traf. Doch schreibt er, daß ihn einer die Kunst der geheimen Perspektive lehren wolle. Wer dies auch sein mag, so viel ist sicher, daß Dürer hier mit Leonardo bekannt gemacht wurde. Dieser war doch die ihm nächst verwandte Natur, der unendlich erfinderische Kopf, der Maler und der Techniker. Dürer hat durch Studium seiner Werke ungemein viel Anregung empfangen.

Obwohl Dürer in der letzten Zeit in Venedig sehr geehrt und zum Bleiben aufgefordert wurde, kehrte er doch 1507 wieder nach seiner Heimatstadt zurück. Hier erhielt er sofort einige malerische Aufgaben. Doch vor ihrer Erledigung malte er aus eigenem Interesse zwei Tafeln, welche den Fortschritt seines Könnens jedem deutlich vor Augen führen konnten: Adam und Eva (Madrid, mit sehr alten, teilweise für Originale erklärten Kopien in Florenz, Mainz und Stockholm). Gegenüber dem Kupferstich haben die Gestalten viel mehr inneres Leben. Im Auftrag des Kurfürsten von Sachsen hatte er darauf eine mühsame vielfigurige Mordscene auf

Abb. 292. Das Rosenkranzfest. Von Albrecht Dürer. (Prag.)

kleinem Format auszuführen: das Martyrium der 10000 unter König Sapor. Befriedigender ist das für den Kaufmann Heller gemalte Altarbild, darstellend die Himmelfahrt Mariä; 16 Skizzen und Vorarbeiten zu diesem Bilde sind auf uns gekommen, Studien zu Händen, Köpfen und Füßen mit wunderbarer Feinheit der Naturauffassung. Leider ist das Bild selbst einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen. Nur eine minderwertige Kopie an dem ehemaligen Standort, dem Altar der Frankfurter Dominikanerkirche, kann einen schwachen Eindruck vom Original geben. Die Scene ist nicht anders aufgefaßt als die früheren Darstellungen des gleichen Stoffes. Die Apostel stehen um das leere Grab in sanft gewelltem Seegestade. Aber echt Dürerische Kraftgestalten sind diese Apostel, die verwundert und verzückt nachschauen der emporschwebenden Maria. Und Dürerisch ist diese Maria, die einfach schlichte Magd des Herrn, die solcher Ehre für würdig erachtet wird. „Mich soll auch niemand vermögen, eine Tafel mit so viel Arbeit mehr zu machen," schrieb Dürer nach Vollendung des Werks, als er die mühsame zeitraubende Arbeit mit der geringen Bezahlung verglich. Darum will er von jetzt ab nur noch „seines Stechens auswarten". Doch vorher mußte vertragsmäßig noch ein weiteres Gemälde beendigt werden, das sogenannte „Allerheiligenbild" (jetzt in Wien). Zum erstenmal ist

hier die der gotischen Baukunst sich anpassende Dreiteilung der Altartafel aufgegeben und die eine Holztafel mit einem geschnitzten Renaissancerahmen umgeben. Das Bild läßt sich vergleichen mit der im selben Jahre gemalten Disputa Raffaels. Hier wie dort thut der andächtige Beschauer einen Blick in den geöffneten Himmel. Raffael gruppiert vielleicht noch übersichtlicher; bei ihm tritt der Zwiespalt zwischen gelehrter Zweifelsucht und schwärmerisch-fanatischer Verehrung in den Vordergrund; bei Dürer die für jedermann verständliche seelenvolle Hingabe der charaktervollen Individualitäten an das große Geheimnis der Dreifaltigkeit. In der Mitte des Bildes hält Gottvater, auf Wolken sitzend, den Crucifixus vor sich, während über beiden die Taube schwebt. Das Problem einer wirksamen Gruppierung der drei Personen der Gottheit hat den Meister in einem Holzschnitt von 1511 weiterbeschäftigt. Hier hält Gottvater den Leichnam des Sohnes auf dem Schoße, umgeben von trauernden Engeln mit Marterwerkzeugen. Bis zu welchem Grade ein Stoff, der einmal des Künstlers Seele bewegte, ihn immer wieder zu neuen Gestaltungen veranlaßte, das ist aus Dürers Passionsdarstellungen ersichtlich. Nicht weniger als fünfmal hat er in Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen den Stoff auf die einfachste und zu Herzen gehende Form zu bringen versucht. Die schon oben erwähnte erste große Holzschnittpassion wäre geeignet, durch ihr reich bewegtes dramatisches Leben günstig auf den Beschauer zu wirken. Doch manche Züge muten uns recht seltsam an. Sie ist figurenreicher und volkstümlicher als die späteren. Die Affekte sind gemeinverständlicher, aber auch roher und derber. Wie schon bei Schongauer fangen die Engel mit Kelchen das Blut des Gekreuzigten auf; die Kriegsknechte zerren den Christus durchs Gelände; am tollsten treiben sie es bei der Verspottungsscene. Alle Mittel wenden sie an, den an sich schon häßlichen Körper Christi noch mehr zu entstellen. Am besten ist die Kreuztragung komponiert, und überall hat Dürer die schönsten Landschaften zum Hintergrund genommen. Eine neue Folge, die sogenannte grüne Passion, trägt das Datum 1504. Es sind schwarze, nicht zum Druck gekommene Zeichnungen auf grüngetöntem Papier. Das Format ist kleiner, das Verhältnis von Höhe und Breite zu Gunsten der ersteren verändert. Die 12 Blätter behandeln teilweise ganz andere Scenen als die erste Passion. Die Gesamtauffassung ist eine andere; die Empfindungen sind feiner, die Figurenzahl geringer, die Komposition geschlossener; die Landschaft tritt zurück zu Gunsten einer ernsten romanischen Architektur. An Einzelheiten sei wieder die Geißelungsscene hervorgehoben, wo diesmal nicht wild-freudige Dämonen, sondern kaltblütige Henkersknechte ihres Amtes walten. Ergreifend stimmungsvoll ist die Kreuzabnahme, fast eine Vorwegnahme von Rubens' berühmtem Gemälde. Die 1511 herausgegebene kleine Holzschnittpassion soll ein Andachts- und Bilderbuch für das Volk sein. Der Umfang der Erzählung ist erweitert und geht vom Sündenfall bis zum jüngsten Gericht. Gemäß dem kleinen Format und der volkstümlichen Bestimmung sind alle Nebendinge beiseite gelassen. Die klare, durchsichtige Behandlung und die immer wieder neue Erfindung verleihen dem Werk einen ganz besondern Reiz. Wir sehen den Seelenkampf der in Pilatus vor sich geht, und werden gerührt durch die demütige Ergebung des Heilands in der Gethsemane-Nacht; herrlich ist die Osterlandschaft, in welcher der Gärtner Christus der Magdalena erscheint. In der Zeit der Entstehung der kleinen Holzschnittspassion bearbeitete Dürer auch die 1512 abgeschlossene Passion in Kupfer. Es sind 16 kleine Blätter. Im Gegensatz zu der besprochenen Holzschnittfolge erlaubte hier die Technik ein Eingehen in die seelische Stimmung der wenigen handelnd hervortretenden Personen. Das Kupfer ist in den ersten Blättern wenigstens immer noch in kleinen, zarten Strichen malerisch behandelt; es liegt über den einzelnen Stichen eine lyrisch-elegische Stimmung, und immer nur zu bewundern bleibt der Erfindungsreichtum des Meisters. Das Schlußblatt der Folge, darstellend die Heilung des Lahmen durch die beiden Apostel, überrascht durch die realistische häßliche Behandlung des Kranken und die charakteristische Schilderung der umstehenden Personen. Daß Dürer sein Lieblingsthema der Passion auch in kleinst-feinster Ausführung wirkungskräftig gestalten konnte, beweist ein winziger Stich auf einem 37 mm großen Goldplättchen, der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, als Degenknauf für Maximilian bestimmt, von dem einer der seltenen Abdrücke in dem Stuttgarter Kupferstichkabinett erhalten ist. (Überhaupt sei es hier gestattet, auf die reichhaltige württembergische Landessammlung seltenster deutscher Holzschnitte und Kupferstiche hinzuweisen.)

Neben dem Vorwurf des Leidens Christi ist es namentlich auch das einzelne Bild Christi, das Dürer anzog und das er wirkungskräftig wiederzugeben verschiedentlich versucht hat. Der herkömmliche sentimentale, aus der byzantinischen Kunst stammende Typus des Antlitzes Christi ist von den Deutschen und Niederländern bisher nie ganz überwunden worden. Dürer hat einen ganz neuen Christuskopf eingeführt und ihm bekanntlich Züge seines eigenen Gesichtes gegeben. Sein Christus ist markiger und kräftiger, ist ein deutscher Denker; immerhin ist es mehr eine leidende Energie, eine Ausdauer im Entsagen, die aus diesem Gesichte spricht. Dürer hat es verschiedentlich auf dem Schweißtuch der Veronika gestochen, geschnitten und radiert. Außer der Passion und dem Christuskopf ist die Madonna immer noch ein beliebter Gegenstand von Dürers Kunst. In der fein ausgeführten Kupfertechnik vollendet sind die Madonnen „mit der Krone", „am Baume" und „an der Mauer" (1511—14). Eine echt volkstümliche Mutter Gottes ist dargestellt in einem Holzschnitt von 1518. Mag die Maria durch den Strahlenkranz und die die Krone tragenden und musizierenden Engel als Himmelskönigin

charakterisiert werden oder allein mit dem Kinde im Freien sitzen, immer bleibt sie die schlichte deutsche Mutter, die das Kind herzt oder ihm die Brust reicht oder den ungebärdigen Knaben auf dem Schoße stehen hat. In verschiedenen heiligen Familien stehen die biederen deutschen Bauern- und Bürgergestalten der Heiligen um das jugendliche Weib und die ältere Elisabeth. Daß das eine erlesene Gesellschaft ist, die sich hier unter deutschen Bäumen zusammengefunden hat, deuten nur die Engelchen an, welche mit Leibesanstrengung die Guitarre rühren oder herzhaft hinaussingen in die Luft. Dann bringt Dürer noch einzelne Heilige in derben Holzschnitten für das Volk: den Christophorus, dem das Christkind eine zu schwere Last wird, oder einzelne Einsiedler, wo er seine liebe Heimat dem Volke zeigen kann. Noch berühmter als die geschnittenen sind die gestochenen Einsiedlerdarstellungen. Der hl. Antonius (1519) hat seine Einsamkeit recht in der Nähe einer gemütlichen altdeutschen Stadt gesucht, deren Häuser sich ähnlich der Reichsfeste Nürnberg über einen Hügel hinziehen. Und wie behaglich sitzt der eifrige Arbeiter Hieronymus in seinem durch die Butzenscheiben von der Sonne durchwärmten Gehäus! Wegen ihres allgemeinen geistig-ethischen Inhalts seien die dazu gehörigen zwei Stiche erwähnt: der deutsche Ritter, der zwischen Tod und Teufel ohne Furcht und Tadel durch die schreckhafte Landschaft dahinzieht und das in Faustischem Besinnen dasitzende gewaltige Weib der „Melancholie". Die Kupferplatten sind durch breitere Strichbehandlung wieder haltbarer geworden. Zugleich machte Dürer in diesen Jahren Versuche mit der „kalten" Scheidenadel und erfand das Ätzen und Radieren, das er aber zunächst nur auf eisernen Platten ausübte.

In den Jahren zwischen 1514 und 1520 hat Dürer neben allem Bisherigen auch umfangreiche Arbeiten für Kaiser Maximilian vollendet. Uns interessiert hier der Buchschmuck zu des Kaisers Gebetbuch. 45 Seiten des auf Pergament gedruckten Textes sind mit Federzeichnungen Dürers versehen, während die andern Seiten von andern Künstlern (Burgkmaier, Altdorfer, Hans Dürer, Cranach und einem unbekannten M. A.) geschmückt sind. So erfinderisch wie Dürer hat sich natürlich keiner gezeigt. Die Zeichnungen nehmen immer irgendwie Bezug auf die Betrachtungen, Gebet und Psalmen des Inhalts; aber in freier Weise läßt hier der künstlerische Genius Ernst und Humor nebeneinander walten. Es ist dies eine weitere und nicht die geringste Gabe des Künstlers für das deutsche Gemüt. Man muß sich hineinfühlen in die kräftig dreinblasenden Dorfmusikanten, die „dem Herrn ein neu Lied singen" und welchen ein langschnäbeliger Vogel zuhört, oder in den Fuchs, welcher mit der Schalmei das Hühnervolk anlockt und hiemit die sechste Bitte des Vaterunsers illustrieren soll. Man muß sich mitfreuen mit der Jungfrau Maria im Ährenkleide, daß ihr ein kleiner, den linken Fuß auf eine Schnecke setzender Engel so kräftiglich ein Loblied singt. Ja, wir müssen unsern Herrgott auch so loben und ihm dienstbar sein wie das geschäftige Engelein, das dem segnenden, auf einem Eselsfüllen reitenden Christkind die Tücher auf den Weg breitet. Und gönnen müssen wir es dem Teufel, daß er auf einem Blatte an einer der in wundersamen Linien geführten Ranken aufgehängt ist und daß er auf einem andern Blatt während der Verkündigung Mariä in ein böses Hagelwetter gerät. Das Gebetbuch des Kaisers Maximilian ist ein in seiner Art einziges deutsches Kunstwerk. Man hat es schon mit der gleichzeitigen „Bibel Raffaels" verglichen und auf den charakteristischen Unterschied der beiden Nationen aufmerksam gemacht: die Italiener bemalen die Wände, die Deutschen schmücken ein Buch! Von der älteren Buchillustration der Miniaturmalerei unterscheidet es sich dadurch, daß seine künstlerische Wirkung nicht in der Farbe, sondern in dem kalligraphischen Element, den zeichnerischen Schnörkeln beruht. Die modernen Bestrebungen des Buchschmucks greifen hierin auf Dürer zurück.

Im Jahre 1520 machte Dürer eine einjährige Reise nach den Niederlanden mit Frau und Magd. Er berührte die Städte Antwerpen, Gent, Brüssel, Mecheln u. a. und wurde vom Kaiser, Statthalterin, Räten und Künstlern aufs mannigfaltigste geehrt Der Zweck dieser Reise war wohl nicht nur, sich bei dem neu ernannten Kaiser ein Leibgeding zu sichern, sondern überhaupt Welt und Leute zu sehen und neue Eindrücke zu empfangen. Die letzteren sind in dem interessanten Reisetagbuche niedergelegt. In ihm findet sich auch die berühmte Stelle, an welcher der Künstler anläßlich der Gefangennahme Luthers (auf der Wartburg) und der falschen Nachricht von dessen Tod seine Stellung zur Reformation deutlich ausspricht. Genützt hat Dürer der Verkehr mit den niederländischen Künstlern Quinten Massys und Lukas van Leyden. Unter dem Einfluß dieser sonst unter ihm stehenden Meister legt er den letzten Rest von Befangenheit, von konservativem Festhalten an altnordischen Formen ab. Die reife Frucht dieser Reise sind außer zahlreichen Porträts das im Jahre 1526 für den Nürnberger Rat als Geschenk gemalte Doppelbild der vier Apostel (München). Dürer hatte, was den stofflichen Gedankengehalt betrifft, zeitlebens Unüberbietbares erfunden, aber die formelle Ausprägung war oft mangelhaft und befangen in älteren Geleisen sich bewegend. Hier sind die kraftvollen Einzelpersönlichkeiten in ihrer ganzen Größe in den langen, charaktervollen Gewändern mangellos vor uns hingestellt. So viel Inhalt hat ein Fra Bartolommeo seinen pathetisch dastehenden Männergestalten niemals geben können. Die in jugendlicher Energie grüblerische Gelehrtennatur des Johannes steht dem streitbaren Helden Paulus gegenüber, der mit Schwert und Geist gewappnet dem Feinde mutvoll ins Auge sieht. Mild schaut der greise Petrus drein; er hat des Lebens Trübsal hinter sich; voll Feuer blickt Markus um sich; er scheint den Paulus im Spähen nach

den Feinden unterstützen zu wollen (Abb. 293). Mag Dürer von Anfang an die Absicht gehabt haben, die vier Temperamente nebeneinander darzustellen oder nicht, jedenfalls hat er vier in sich geschlossene und einander ergänzende Charaktere aufs glücklichste geschaffen und auf einem Bilde vereinigt. Genial ist die Komposition, in der je eine ältere und jüngere Gestalt, von vorn und der Seite gesehen, einander ergänzen. Und auch in der Farbe hat der Meister das Beste gegeben, was er hatte. Unvergeßlich bleibt jedem Beschauer trotz aller Beschädigungen der Kontrast zwischen dem weißen Mantel des Paulus mit bläulichen Schatten und dem roten Gewand des Johannes. Das ganze Werk ist, wie die absichtliche Zurückstellung des Petrus und die unten auf der Holztafel angebrachten Schriftstellen beweisen (2 Petri 2, 1—3; 1 Johannes 4, 1—3; 2 Tim. 3, 1—3; Ev. Marci 12, 38—40), ein künstlerisches Glaubensbekenntnis, eine bewußte Stellungnahme für die Sache der Reformation.

Dürer hat nach diesem Meisterbilde sich nur noch mit fruchtbaren theoretischen Studien über Malkunst und Festungsbau abgegeben und ist 1528 gestorben.

Luther tröstete Eobanus Hessus, den Freund Dürers: „Du magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so gefördert in einem seligen Ende aus so stürmischen Zeiten hinweggenommen hat.“ Dies kennzeichnet, daß Dürer der von Ausgabe der Offenbarungsholzschnitte an eingenommenen Haltung treu geblieben und los von Rom als evangelischer Christ gestorben ist.

Die Schüler und Zeitgenossen Dürers hat man unter dem gemeinsamen Namen der Kleinmeister zusammengefaßt. Man kann sich verschiedenes darunter denken, daß sie als die Zwerge dem Riesen Dürer gegenüberstehen, daß ihnen das Kleine in Malerei und Griffelkunst besser gerät als die herkömmlichen großen Altartafeln, und daß sie in der Hervorhebung der den Deutschen eigentümlichen kleinen Nebendinge besonders Glückliches geleistet haben. Alle sind bedeutendere Griffelkünstler als Maler, und alle haben damit zu kämpfen, was bei Dürer unbewußt vor sich ging, den eigenen deutschen Inhalt der italienischen Formensprache gegenüber zur Geltung zu bringen. In der religiösen Malerei haben sie die großen bestellten Altartafeln nach alter Manier handwerksmäßig gefertigt; gemütvoll, phantasiereich, deutsch werden sie erst in den intimen, fein gemalten Bildchen und in den zahlreichen gestochenen und geschnittenen Werken.

Dürers jüngerer Bruder Hans Dürer hat 24 Seiten in dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian gezeichnet. Nur selten erreicht er des Bruders urwüchsige Kraft. Ein anderer Schüler Dürers ist Hans Süß von Kulmbach. Er hatte ursprünglich bei Jakob Walch (de' Barbari) gelernt und empfing Anregungen von Venedig und den Niederlanden. Sein in Dürerischer Art komponiertes Hauptwerk der Anbetung der Könige (Berlin) bestätigt diese Beziehungen durch leuchtende Farbenbehandlung und fließende Linienführung. Gut deutsch sind die Tauben auf dem Dachfirst und die Pflanzen, die aus der Mauer hervorsprießen, die offenherzige Maria und der gutmütige Vater Joseph. Aus Dürers Werkstatt ist ferner der Nürnberger Hans Schäufelin hervorgegangen, der von 1515 an bis zu seinem Tode 1540 in Nördlingen lebte. Ein äußerst fruchtbarer Maler und Holzschneider ist er sehr ungleich in seinen Arbeiten. 17 Bilder aus seiner 1507 erschienenen Passionsfolge sind vor kurzem in hübscher Ausstattung neu erschienen („Moderner Buchschmuck“ N. 3). Von Gemälden ist zu erwähnen sein ältestes „Christus am Kreuz“, in Hochformat. Die dunkeln Wolken, Felsberge und Bäume mit dem freien Blick in die erhellte Flußlandschaft geben dem Ganzen sehr viel Stimmung, die zu Altdorfer und Grünewald hinüberweist. Unter den zahlreichen in Nördlingen befindlichen Werken ist das Mittelbild des Flügelaltars in der Georgskirche (jetzt im Rathaus), darstellend die Beweinung Christi, nichts Neues und Ungewöhnliches, aber eine tüchtige Ausprägung des bei Dürer Gelernten. Nur sind seine Gestalten schwächer und unmännlicher, dagegen seine Farbe leuchtender, was beides auf eine gewisse Verwandtschaft mit der schwäbischen Schule hindeutet.

Weitere Schüler Dürers, die beiden Brüder Hans Sebald und Barthel Beham, Georg Pencz und Heinrich Aldegrever, haben zahlreiche Werke, namentlich in Kupfer, geschaffen. Unter ihren Darstellungen befinden sich auch solche der religiösen Kunst. Aldegrever war auch in seinen Bildern ein Vorkämpfer der Reformation in Soest. Doch ihre Hauptbedeutung liegt nicht auf diesem Gebiet, wie denn auch den erstgenannten vom Nürnberger Rat wegen ihrer „Gottlosigkeit“ der Prozeß gemacht wurde. Sie haben ihre Stellung in der Kunstgeschichte durch Einbürgerung des italienischen Formenschatzes und Hebung des Kunstgewerbes und haben so mittelbar auch auf die kirchliche Baukunst eingewirkt.

In losem Verbande mit Nürnberg stehend hatte die Schwäbische Schule schon vor alters eine eigene Entwicklung durchgemacht. Ihre beiden Vororte Augsburg und Ulm sind auch im 16. Jahrhundert Stätten hervorragender Kunstthätigkeit

In Augsburg wirkte Hans Burgkmaier (1473—1531), des älteren Holbein jüngerer Zeitgenosse. Wie Dürer war er längere Zeit in Colmar bei Schongauer gewesen, muß dann aber ebenfalls die reichen Beziehungen seiner Vaterstadt zu Venedig und Mailand zu einem fruchtbaren Aufenthalt in Oberitalien benützt haben. Mehr noch als Dürer ist er bemüht, seine Gedanken in eine gefällige, anmutige Form zu kleiden. In Augsburg, auf des älteren Holbein und Burgkmaiers Bildern sah man zum erstenmal in Deutschland italienische Bauformen und südländisches Blatt- und Rankenwerk. Trotz peinlicher Beobachtung der Natur erhebt sich seine Kunst unter diesen Umständen zu einem gewissen Idealrealismus. Seine religiösen Gestalten sind deutsch empfunden, seinem Charakter und Entwicklungsgang gemäß mehr innig und süß als fest und energisch.

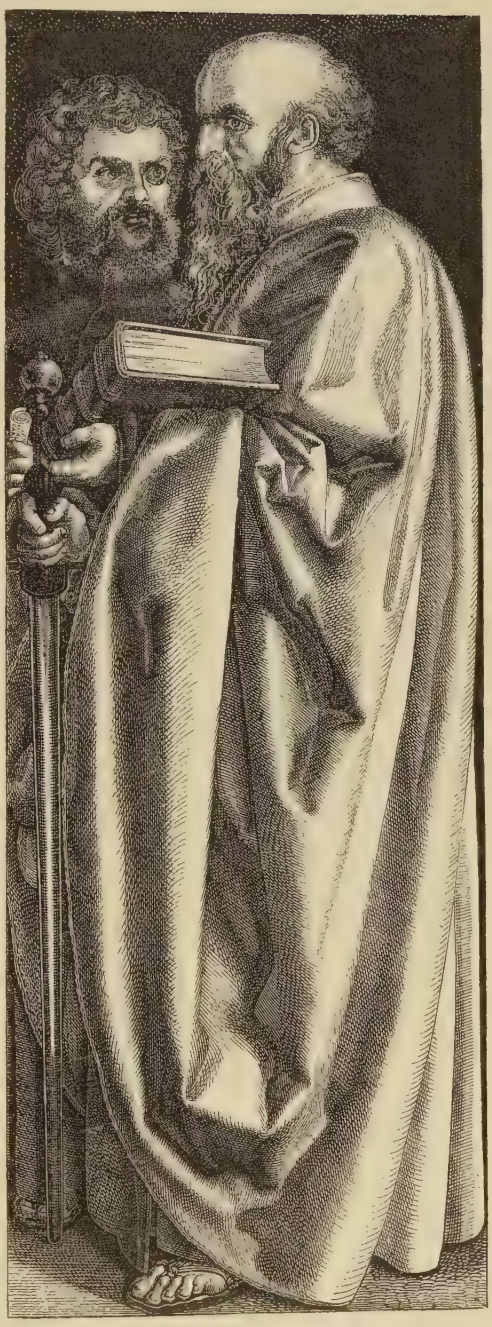


Abb. 293. Paulus und Markus. Von Dürers Apostelbildern. (München.)

Zu Burgkmaiers frühesten Arbeiten gehören drei jener Basilikabilder, darstellend die sieben Hauptkirchen Roms, welche von den Nonnen des Katharinenklosters bei drei Augsburger Malern bestellt wurden. Es waren dabei alle möglichen Scenen aus dem Leben verschiedener Heiligen mit anzubringen. Burgkmaiers Bilder sind übersichtlicher und seine Menschen sind energischer bewegt als bei Holbein. Um 1510 steht Burgkmaier auf der Höhe seines Schaffens. Er hatte sich in die italienisierende Form hineingefunden und weiß doch aus der Tiefe seines feinfühligen Gemüts zu schöpfen. Kein Italiener hätte den Würger Tod zu zeichnen vermocht (auf einem Helldunkelholzschnitt), der dem jungen Krieger die Seele aus dem Hals reißt und mit den Zähnen das Gewand der entsetzt fliehenden Geliebten hält. Dabei spielt sich die Scene im Vorraum eines venezianischen Hauses ab mit Ausblick in den Kanal. In einem gleichzeitigen Madonnenholzschnitt versteht der Künstler gerade in das Renaissancebeiwerk viel Stimmung hineinzulegen. Schwäbisch ist das nicht gerade ideal schöne Gesicht der Fürbitterin, das auf dem Vordersims liegende offene Buch, die Nelke und die verzierte Vase. In dieser Zeit gelingen ihm auch einige kleine intime Gemälde, Madonnen und heilige Familien, in schöner durchseelter Landschaft. Gebäude, Zaunwerk und Thron der Maria ist italienisch verziert. Die Farbe hat wie auf allen früheren Werken einen braunen Ton.

Die Jahre von 1510–1518 sind durch umfangreiche Holzschneidearbeiten für Kaiser Maximilian in Anspruch genommen. In des Kaisers Gebetbuch stammen nur drei Blätter von

unserm Meister. Nach Erledigung dieser Aufträge hat Burgkmaier wieder verschiedene Gemälde gefertigt, die sich jetzt zumeist in Augsburg und München befinden. Komposition und Anlage ist großartiger und freier als in den früheren Bildchen. Doch es fehlt der warme Gefühlston. Bezeichnend für den Künstler ist, daß er den geistigen Ausdruck durch Lichteffekte wirksam zu steigern versteht. So ist im Mittelstück des Kreuzigungsaltars das Haupt Christi durch eine Wolke beschattet (1519, früher im Katharinenkloster, jetzt in der Galerie, Augsburg). Und der hl. Johannes auf Patmos erblickt den königlichen Gottvater in einem glänzenden Lichte. Auf diesem reizvollen Bildchen ist übrigens alles, die ungezwungene Haltung des Sehers, das fremdländische Getier, die tropische Pflanzenwelt mit den sonderbar gestalteten Palmnüssen stimmungsvoll zusammengeordnet.

Ein Jahr vor dem Tode Burgkmaiers kam aus Nürnberg ein neuer Meister nach Augsburg, der das dortige Kunstleben ein weiteres Menschenalter hindurch in Blüte erhielt: Christoph Amberger (ca. 1500—1560/61), neben Dürer und Holbein der bedeutendste Bildnismaler seiner Zeit. In seinen religiösen Bildern ahmt er die Venezianer eifrig nach. Seine „Verherrlichung Mariä" (Domchor Augsburg) glänzt in goldener Farbe und auch der „Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen" sieht sich eher italienisch als deutsch an.

Neben Augsburg ist Ulm der Hauptsitz altschwäbischer Kunst. Hier wirkte nach erkundlichen Nachrichten zwischen 1521 und 1535 Martin Schaffner, über den wir sonst sehr wenig unterrichtet sind.

Die Meisterwerke des (von der zünftigen Kunstgeschichtschreibung noch wenig gewürdigten) Lokalmeisters befinden sich im Ulmer Münster: außer einem prächtigen Porträt (des Itel Besserer) die Tafeln des gegenwärtig im kirchlichen Gebrauch befindlichen Hauptaltars. Zu beiden Seiten von der geschnitzten heiligen Sippe sind die weiteren Familienangehörigen der heiligen Anna, der Mutter Mariä dargestellt, links die Sippe der Maria Salome mit ihrem Mann Zebedäus, rechts die Sippe der Maria Cleophas' Tochter, mit ihrem Mann Alphäus. Diese Familienbilder sind köstliche Werke deutscher Kleinmalerei. Nichts ist vergessen, weder der freie Ausblick in die schöne Landschaft noch die Serviette mit Teller, Löffel und halbem Brot auf dem Tisch, auch nicht die Schachtel mit den Apothekerkölbchen. Der kleine Jakobus hat Grund zu seinen fröhlichen Sprüngen. Er hat eben eine Schreibübung vollendet auf seinem Täfelchen: eine Reihe A, Adam, Abel, „Abraham" und eine Reihe B. Wir sehen, dieser Künstler ist deutsch geblieben, obwohl er mächtige Anregung von Venedig empfangen hat, ja selbst in Mailand gewesen sein muß. Die herrlich leuchtende Farbe hat er nicht diesseits der Alpen mischen gelernt und die italienische Säulenordnung, sowie den Renaissancestil an den Tischfüßen hat erst er den Ulmern vor Augen geführt. Auch die schönen Frauenköpfe waren bei den sonstigen deutschen Malern nicht Sitte. Davon werden wir vollends überzeugt, wenn wir das Predellenbild, darstellend das Abendmahl, betrachten. „Der muß ja Leonardos Bild gesehen haben!" sagte Thorwaldsen, als er 1844 im Ulmer Münster herumgeführt wurde. Und in der That ist die Gleichheit in der Anordnung, der je zwei bis drei Jünger rechts und links von Christus, das Spiel der Hände und Gebärden nur so zu erklären. Auf der Außenseite der Flügel ist je eine würdige Heiligenfigur und ein Bischof. Das ganze Werk ist ein bedeutsames Merkmal der Verbindung von deutscher Innerlichkeit und italienischer Formvollendung, geeignet, des Schwabenkünstlers Ruhm zu sichern. Wenn er sich in zahlreichen andern Gemälden süddeutscher Sammlungen nicht wieder erreicht hat und nur Kostüme ohne Inhalt giebt, so hat er das mit vielen deutschen Malerhandwerkern gemein. Vornehm und prächtig sind vier auf Orgelthüren gemalte Bilder aus dem Marienleben (in München). In reichst ausgestattetem Prunkgemach empfängt die Jungfrau den Englischen Gruß, aber der gemütvolle Ton des Ulmer Bildes ist nicht mehr getroffen.

Neben Schaffner, der in Italien den freien Stil des 16. Jahrhunderts sich angeeignet hat, dürfen die andern Meister der Ulmer Schule, Bernhard Strigel aus Memmingen und der nach seinem Marienaltar in der Galerie zu Sigmaringen sogenannte „Meister von Sigmaringen" nur kurz erwähnt werden. An Zeitblom sich anlehnend haben sie mit ihm die häßlichen langen Gestalten mit der großen verschnupften Nase gemein und verraten nur durch den lebendigeren sprechenden Ausdruck, daß sie noch im 16. Jahrhundert gewirkt haben. Von Strigel befinden sich Altarwerke mit der hl. Sippe in München und Nürnberg.

Von Schwaben gehen wir über an den Oberrhein und haben da zwei Meister zu betrachten, bei denen kräftige Eigenart sich in erfreulicher Weise noch neben dem von Dürer ausgehenden Einfluß geltend macht: Matthias Grünewald und Hans Baldung Grien. Grünewald ist der bedeutendere, durchaus Kirchenmaler und eine ernst strenge Persönlichkeit. Seine herbe Auffassung der Gegenstände verträgt sich mit Licht- und Farbenkünsten, die diesen „deutschen Correggio" einzig in seiner Art dastehen lassen. Baldung hat ein weiteres Feld der Erfindung. Er hat

eine große Anzahl von kirchlichen Gemälden und religiösen Holzschnitten geschaffen, aber auch viel anderes, Allegorisches und Mythologisches in geistvolle Form gebracht. Er ist Realist, aber maßvoller als Grünewald; er bleibt immer liebenswürdig und herzlich wie sein Lehrer Dürer. Diesen übertrifft er in der von Grünewald überkommenen Farbenwirkung. Nach dem Tod der beiden fällt er ab, ein Beweis, daß seine künstlerische Persönlichkeit der Stützen bedurfte.

Über Grünewalds Leben ist sehr wenig bekannt. Er muß zwischen 1470—80 geboren sein, und war jedenfalls bis gegen 1525 im Dienste des Kurfürsten und Erzbischofs Albrecht von Brandenburg in Mainz thätig. Sonst wissen wir noch, daß er „Matthes von Aschaffenburg" genannt wurde, also irgendwie dorther stammte und daß er einsam und melancholisch durchs Leben gegangen und übel verheiratet gewesen sei. Sein Hauptwerk ist der Isenheimer Altar (für das Antoniterkloster Isenheim i. E. gestiftet, jetzt in Colmar). Es ist ein Altar mit geschnitztem Mittelstück, zwei feststehenden und je zwei beweglichen gemalten Tafeln rechts und links. Die Figuren im Schrein sind drei Heilige. Neben dem sitzenden Antonius stehen Augustin und Hieronymus. Der Schnitzer hat sich Mühe gegeben, eine der Gemälde des Meisters würdige Leistung zu stande zu bringen. Diese selbst stellen auf der Außenseite der geschlossenen Flügel eine Kreuzigung und darunter auf einer Staffel die Beweinung dar. Öffnet man die äußeren Flügel, so sieht man auf ihren Innenseiten die „Verkündigung" und die „Auferstehung". Zwischen beiden auf den äußeren Seiten der inneren Flügel sieht man die „Geburt Christi". Zu innerst sieht man auf den Innenseiten der inneren Flügel die wildphantastische Versuchung des hl. Antonius, wobei der Stich Schongauers in der Vorstellung des Künstlers nachwirkt, und ein Gespräch zwischen den beiden Heiligen Antonius und Paulus. Die lebensvoll kräftigen Gestalten im einsam-romantischen Felsenthale sind vorzüglich getroffen. Die Fähigkeit der Charakterisierung einzelner Figuren zeigt Grünewald auf den beiden innersten feststehenden Flügeln des Altars. Da steht der hl. Antonius in langem Mantel auf einem blättergeschmückten Postament in einem Kirchenraume, dessen Butzenscheibe von einem Teufel eingeschlagen worden ist. Und ihm entsprechend auf der rechten Seite steht der hl. Sebastian, nicht der empfindsame Jüngling, sondern der kräftige Mann, der eben dulden muß und dessen peinliche Lage für den Beschauer durch die geheimnisvolle Helldunkel-Beleuchtung ins Unheimliche gesteigert wird. Am gelungensten sind immerhin die bei halber Öffnung sichtbaren Gemälde, wahre Meisterwerke buntschimmernder Lichtmalerei. Namentlich die Geburt Christi ist in einer bewaldeten Mondscheinlandschaft vor sich gegangen. Maria herzt unter Feigenlaub ihr Kindchen, beschattet vom Strahl des Höchsten; und im Hintergrund empfangen die Hirten die Botschaft aus einer Lichtwolke, die eine Schar von Englein umhüllt. Aus zwei weiteren Altarwerken des Meisters sind beachtenswert die Tafeln des Laurentius und des Cyriakus in Frankfurt und eine Beweinung Christi in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Auch hier tritt die schon beim Isenheimer Altar ersichtliche Begabung des Künstlers zu Tage: die großartig naturalisierende Charakteristik der Einzelgestalten, deren wirksamstes Hilfsmittel Farben- und Lichtverteilung ist. Der knitterige Faltenwurf des jungen Dürer und die flüssig wallenden Gewänder seiner späteren Bilder sind zeichnerische Kunstwerke. Grünewald war für malerische Behandlung begabter. Seine Farbenausführung und peinliche Naturauffassung zeigen sich am glänzendsten in seinem letzten Werk, dem Mauritiusaltar von Halle, dessen Mittelstück sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet. Da sprechen die Heiligen Mauritius und Erasmus miteinander. So lebenswahr, daß wir glauben ebenso zuhören zu können, wie der Mönch im Hintergrund, dessen scharf herausmodelliertes Denkerhaupt wir bewundern. Nach damaliger Malersitte hat sich Grünewald selbst in ritterlicher Haltung mit auf das Bild gestellt. Außer diesen sicher bezeugten Gemälden des Meisters giebt es eine Anzahl solcher namenloser, die ihm auf Grund der Stileigentümlichkeit zugeschrieben werden, von denen nur der (verdorbene) gekreuzigte Christus zwischen Maria und Johannes (in Karlsruhe, aus Tauberbischofsheim) erwähnt sein möge.

Hans Baldung, nach der Hauptfarbe seiner Bilder Grün oder Grien genannt (ca. 1475—1545), ist bei Straßburg geboren als Sproß einer Schwäbisch-Gmünder Familie. In seiner Jugend war er als Glasmaler thätig und hatte da jedenfalls schon Gelegenheit, sich über das geheimnisvolle Wesen der bunten Farbenwirkung Gedanken zu machen. Zugleich zeichnete er für den Holzschnitt und mag von der Schongauerschen Schule im nahen Colmar mancherlei Anregungen erhalten haben. Im Anfang des 16. Jahrhunderts muß er nach Nürnberg zu Dürer gekommen sein; ist aber seit 1509 wieder in Straßburg, wo er 1545 als angesehener Bürger und Ratsherr stirbt. Die Straßburger Zeit wird unterbrochen durch einen mehrjährigen Aufenthalt (1511—1517) in Freiburg. Hier entstand sein Hauptwerk, der Freiburger Altar, mit Doppelflügel, ähnlich wie beim gleichzeitigen Isenheimer Altar. Der geschnitzte Schrein in der Mitte fehlt und ist durch die innerste Tafel ersetzt. Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf der Außenseite je zwei Heilige, Hieronymus und Johannes den Täufer, Georg und Martin, auf der Staffel Maria mit vier Stiftern. Die Porträts und Einzelgestalten sind tüchtige Leistungen, halten aber den Vergleich mit Grünewald nicht aus. Bei halb geöffnetem Altar sind

auf den sichtbaren Flügeln vier reizende, in lieblicher Landschaft sich abspielende Scenen dargestellt: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Flucht nach Ägypten. Hans Baldung zeigt sich hier auf der Höhe seines Könnens. Glänzend, freudvoll ist seine Farbe. Er muß in Isenheim drüben gewesen sein beim Schöpfer des dortigen Altars. Aber er ist genievoller, liebreizender als jener. Wie strahlt das Licht aus von dem Kindlein, das das Licht der Welt werden sollte und bescheint alle Anwesenden, die glückliche Mutter und den alten, gemütlichen Joseph und die ernsten Engelein! Selbst die bieder dumm dreinschauende Kuh kriegt was davon ab. Und wie anmutig idyllisch ist die Flucht nach Ägypten unter dem einen kümmerlichen, aber eine ganze Welt von deutscher Phantasie andeutendem Palmbaum! Sorgsam blickt Joseph auf; gottergeben sitzt Maria da, lustig machen sich die Englein zu schaffen und der fromme Esel geht seinen Weg Schritt vor Schritt. Zu innerst zeigt sich ein Werk von ganz anderer Gattung, aber auch ein Hauptwerk deutscher Kunst: Maria wird von Gottvater und Christus gekrönt und der ganze Himmel feiert das Fest. In lichten, zu Engelsköpfchen werdenden Wolken jauchzen die Himmelsscharen der Gottesmutter zu mit Jubeln und Singen und Lautenspiel.

Außer diesem Freiburger Hauptwerke stammen noch viele Altartafeln von des Künstlers fleißiger Hand. Die älteren zeigen noch mehr Dürers Einfluß, so der früheste entstandene Dreikönigsaltar (Halle, jetzt in Berlin). Die späteren sind ungleich gearbeitet und fallen ab, je mehr sie sich der Zeit nach von dem Freiburger Höhepunkt entfernen. Ansprechend ist eine Tafel mit der Dreifaltigkeit (London). Lebenswahr, weich und doch bestimmt sind Gottvater und der Sohn, sowie die den Schmerzensvollen stützenden Figuren der Maria und des Johannes, gut getroffen und herkömmlich steif die Stifter auf dem unteren Feld. Mit eigenartigem Zauber versteht der Künstler die Landschaft, Berg, Fluß und das zart herabhängende Geäst dem Stimmungsinhalt des Ganzen anzupassen. Bei den Gemälden (der „Geburt Christi", Aschaffenburg, und der „Ruhe auf der Flucht", Wien) können wir das beobachten; nicht minder aber auch bei einer Reihe von Holzschnitten, die der Meister während der ganzen Dauer seiner künstlerischen Thätigkeit geschaffen hat. In dem großen Christophorus sind schwarzer Himmel und helle Wolken gegeneinander abgetönt und eine Lichtwirkung selbst in der Holzschnittzeichnung zu stande gebracht. Sonst hat er die üblichen Gegenstände, einen Sündenfall, Adam und Eva, den Sebastian behandelt. Aber der Schwerpunkt seines Schaffens liegt bei ihm, im Gegensatz zu den „Kleinmeistern", auf dem Gebiete der Malerei und nicht der Griffelkunst.

Im Gefolge Dürers sind noch zwei weitere Künstler von scharf ausgesprochener Eigenart zu betrachten: Albrecht Altdorfer (ca. 1475—1538) und Lukas Cranach (1472—1553). Es könnte auf den ersten Augenblick befremdlich erscheinen, beide zusammenzustellen, den etwas altväterischen Wanderkünstler, der, die fränkische Heimat verlassend, am kursächsischen Hofe zum berühmten Maler der Helden und Fürsten der Reformation wurde, und den stets Neues suchenden Regensburger Maler und Stadtbaumeister, der als erster eine reine Landschaft ohne alle Staffage gestochen hat und der in der Unterordnung des Menschen unter seine Umgebung von den modernen Landschaftern als ihr Vorläufer in Anspruch genommen wird. Und doch haben sie einen gemeinsamen deutschen Charakterzug, noch mehr als ihre Zeitgenossen. Wenn Cranach nicht die großen Kirchentafeln auf Bestellung ausführen muß, wobei er so hausbacken und langweilig wird, dann malt er kleine, reizvolle Bildchen aus dem Alten Testament (oder aus der Sagengeschichte). Und in diesen entwickelt er eine solch kräftige Komik oder trifft dieselbe lauschig gemütvolle Märchenstimmung, die von Altdorfers Werken ausgeht. Der Regensburger Künstler malt vorzugsweise den deutschen Wald. Ein laues Lüftchen weht durch das silberne Birkengeäst und unheilvoll starrt im Hintergrund ein finstrer Tann; dort winkt ein geheimes Moosplätzchen. Die biblischen Figuren, die er in irgend einer Ecke angebracht hat, sind für ihn Nebensache. Oder zeigt uns der Herr Stadtbaumeister einen großartigen süddeutschen Renaissancebau, einen reichgeschmückten Springbrunnen und fügt eine Scene aus der heiligen Geschichte dazu bei. Eine Förderung der religiösen Kunst war dies nicht, aber das deutsche Gemüt, das Gefühlsleben des Volkes wurde gekräftigt, und das kam auch mit der Religiosität zu gute.

Von Altdorfers Leben wissen wir eigentlich nur, daß er seit 1505 Maler, Baumeister und später Ratsherr in Regensburg war und 1535 gestorben ist. Die Gemälde seiner früheren Zeit

Abb. 294. Ruhe auf der Flucht. Von L. Cranach. (München.)

von 1507 bis 1510 sind in dem für seine Art am besten geeigneten kleinen Format in warmem Farbenton poetisch gestimmt, wahre Kabinettstücke seelenvoller Malerei. Auf die richtige Ausführung körperlicher Formen legt er keinen Wert. Die heiligen Geschichten sind für ihn mehr nur Motive poetischer Idyllen. Das Thema der Geburt Christi (Bremen) oder der heiligen Nacht (Berlin) mußte ihn anziehen. Auch verschiedene Heiligenscenen (die Wundenmale des hl. Franz, die Kasteiung des Hieronymus in Berlin und der Kampf des hl. Georg mit dem höchst ungefährlichen Drachentier in München) konnten in den freien, lichten Wald verlegt werden. Von 1510 an wird das Format seiner Bilder etwas größer, die Farben werden bunter und die reine Landschaft tritt etwas zurück, oder wird durch Architektur ersetzt. „Die Ruhe auf der Flucht" (Berlin) erinnert in der sorgfältig feinen Ausführung noch sehr an die alte Weise. In der Landschaft mit See und Burgruine sitzt Maria im Rohrsessel an einem mit bildnerischen Figuren reich geschmückten Renaissance-Springbrunnen. Auf dem Rand des Beckens hocken die Engelchen und spielen mit dem ins Wasser greifenden Jesuskind. Sonstige schön geratene Bilder finden sich in den süddeutschen Galerien, so das Dreikönigsbild in Sigmaringen, eine Kreuzigung und drei Tafeln mit der Legende des hl. Quirinus in Nürnberg. Architektonischen Hintergrund haben die Susanna im Bade (München) und die Geburt Mariä (in Augsburg). Daß Altdorfer nebenbei ein geschickter Stecher und Radierer war, ist bei der Art seiner Begabung leicht erklärlich. Er wird häufig deshalb unter den „Kleinmeistern" mit aufgezählt. Die acht Blätter in Maximilians Gebetbuch sind glückliche Schöpfungen. Seine Stiche und Zeichnungen mit Landschaft sind freie poetische Erfindungen, während sie bei Dürer mehr Studien nach der Natur sind. Als Zeichen des technischen Fortschritts sei der mittels 5—6 Platten hergestellte Farbenholzschnitt der „Schönen Maria von Regensburg" erwähnt.

Altdorfer gehört nicht zu den größten Künstlern, aber zu den liebenswürdigsten. Wenn es ihm nicht vom Schicksal ermöglicht worden wäre, seine Eigenart frei auszuleben, würde er nicht das zu stande gebracht haben, was wir an ihm bewundern.

Lucas Cranach stammte aus dem fränkischen Städtchen Kronach, nach welchem er seinen Namen führt. Er wanderte aus seiner Heimat aus und ließ sich als Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen 1504 in Wittenberg nieder. Trotz seiner vielseitigen Nebenbeschäftigung als Apotheker, Buchhandlungsbesitzer und seit 1537 als Bürgermeister von Wittenberg, ward er schon 1508 als der „schnellste" deutsche Maler gerühmt und hinterließ mittels einer fast unheimlichen Thätigkeit in seiner Malerwerkstatt eine sehr große Zahl von Bildern, die, an Wert und Ausführung sehr verschiedenartig, fast in jeder deutschen Galerie uns entgegentreten. Eben die Verschiedenartigkeit seiner Bilder und die Verwandtschaft mit einigen ehemals Grünewald zugeschriebenen Gemälden boten der Kunstwissenschaft manche Rätsel. Neuerdings sucht man diese derart zu lösen, daß man die vielen aus Cranachs Werkstatt hervorgegangenen Werke unter ihm und seinen Söhnen Hans und Lucas d. J. verteilt. Namentlich dem ersteren wird eine vermittelnde Stellung zwischen dem älteren Cranach und Grünewald zugeschrieben, und so können für ihn die Bilder des in der Verlegenheit geschaffenen unbekannten „Pseudo-Grünewald" in Anspruch genommen werden. Dadurch sind zum Teil auch die vielen Wiederholungen Cranachscher Erfindungen zu erklären. Andrerseits sind diese auch so zu verstehen, daß Cranach als der einzige Maler in Thüringen und Sachsen, von dem mittleren Bürgerstand reich in Anspruch genommen, seine Erfindungen in zahlreichen gleichartigen Gemälden seiner Werkstatt ausführen ließ.

Das früheste und zugleich befriedigendste Bild Cranachs ist die „Ruhe auf der Flucht" in München (Dr. Fiedler, Abb. 294)). Die lauschige Märchenstimmung konnte nicht besser getroffen werden als hier, wo sich die Maria niedergelassen hat neben dem frischen Waldquell, auf dem grünen Rain, da Himmelsschlüsselchen und Sternblumen wachsen, unter der freistehenden Tanne, mit der schlanken Birke im Hintergrund. Joseph schaut in Andacht versunken in die schöne Weite; in Scharen kommen die Englein heran, groß und klein, um zu spielen und zu musizieren und aufzuwarten; und das Christuskind streckt in ungebärdiger Kinderweise die Händchen aus nach den schönen Sachen, die sie bringen. Wenn Cranach uns den thüringischen Wald malt, dann steht seine Kunst auf ihrer Höhe, und in seinen aus alter weltlicher oder biblischer Geschichte genommenen drolligen Figuren steckt köstlicher Humor. Auch seine guten Holzschnitte weisen alle nach dieser Richtung. Die Scene der Ruhe auf der Flucht spielt sich auf einem derselben unter einem mächtigen Eichenbaum ab, in freier Landschaft. Fast noch inniger sind die müden Hauptpersonen gezeichnet, als auf dem Gemälde, und ausgelassener ist das muntre Spiel der Engelskinder. Kraftvoll steht der hl. Georg an der burggekrönten Berghalde. Ganz so schlimm scheint es Hieronymus Waldeinsamkeit nicht zu sein bei der zierlichen Kapelle und dem plätschernden Bach. Jedenfalls kann er hinübersehen auf Städte und Berge mit Burgen und Domen. Einfach und ansprechend ist das Blatt, da der Reitersmann David die Abigail unter einem Baume sitzend trifft, die, von seinem Hunde freundlich begrüßt, ihm ihr Geschenk (eine viereckige Zinnflasche) überreicht. Johannes der T. predigt im deutschen Wald vor deutschen Bauers- und Bürgersleuten.

Auch andere Blätter, die „Himmelfahrt der Magdalena" und der „Große Christoph", lassen sich mit Dürers gleichnamigen Darstellungen vergleichen. In den 15 Blättern der Passion, sowie den 14 über Christus und die Apostel lassen die Figuren zu wünschen übrig, nicht aber

die Landschaft. Derbe Polemik gegen das Papsttum giebt die Holzschnittfolge der sog. „Passio Christi und Antichristi."

Von den religiösen Gemälden stammen zunächst verschiedene Madonnen aus de Meisters früherer besserer Zeit. Eine entzückend anmutige befindet sich in der Kirche zu Inns bruck, später vielfach wiederholt; andere in München. Auf der „Madonna mit der Traube" steck das Kind der Mutter eine Beere in den Mund. Auch eine Anbetung der Könige (Gotha kann in Farbe und Ausdruck noch befriedigen. Inhaltlich belanglos mit nichtssagenden Ge sichtern sind eine „Tochter der Herodias" (Pest u. a.) und eine Judith als Halbfigu (Stuttgart u. a.). Nur wegen der Umgebung geht das kleine Bild der „Bathseba unter ihre Frauen" (Berlin) noch an. Die Halbfigurenbilder „Die Ehebrecherin" (München u. a.) und „Der Abschied Christi von seiner Mutter" (Wien u. a.), letzteres mit sehr langweiligen Gesichtern sind schon nach 1520 gemalt. Die von Kranach am meisten gepflegte Gattung während der zweiten Periode seines Lebens sind dogmatisch-symbolische Darstellungen. Wenn auf den Flügeln des Wittenberger Altars die „Taufe" durch Melanchthon, die „Beichte" durch Bugenhagen, die „Kreuzespredigt" durch Luther (Abb. 295) dargestellt wird, wenn ähnlich au dem Schneeberger Altar die Reformation auf den Kreuzestod Christi zurückgeführt wird, so waren das höchst bewunderte Kunstwerke für die lutherische Orthodoxie, aber wir späteren Menschen vermögen da nicht mehr zu folgen. Viel dankbarer sind wir dem Künstler, daß er uns das Aussehen unserer Reformatoren und ihrer Fürsten lebensgetreu überliefert hat.

Soweit wir bisher sahen, stand die oberdeutsche Kunst des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß Dürers. Es ist noch ein kurzer Blick auf die Kölner Schule zu werfen, welche im 15. Jahrhundert so bedeutende Vertreter hatte und im 16. wenigstens einen beachtenswerten Künstler hervorbrachte. Das heißt, es ist nicht einmal gewiß, ob der unbekannte Künstler, der nach zwei denselben Gegenstand behandelnden Bildern den Namen des Meisters des Todes Mariä führt, überhaupt in Köln die Malerei erlernte; jedenfalls stammte er aus den Niederlanden. Das Bedeutsame ist, daß auch bis zu ihm die neue Kunstauffassung aus Italien durchgedrungen ist und daß sie sich in merkwürdiger Weise mit dem natürlich frischen Stil der Alt-niederländer bezw. Altkölner mischt.

Der Lehrer des Meisters scheint ein gewisser Jan Joest gewesen zu sein, der in der Nikolaikirche zu Kalkar am Niederrhein auf den Flügeln des Altars so realistisch aufgefaßte Scenen aus dem Leben Mariä und Christi malte, die viele nach dem Leben gezeichnete Köpfe enthalten und auch in der Landschaft Beachtenswertes leisten. Unter den Bildern ist auch eine die Vermutung stützende Darstellung des Todes Mariä.

Zum Meister selbst übergehend haben wir also zwei Bilder des Todes Mariä, eines in München, eines in Köln. Beide sind sehr intim gehalten, wir sind in das Innere einer Bürger-stube versetzt. Die kraftvollen Gestalten der Jünger umstehen das Bett der Sterbenden und reichen ihr die Kerze. Beim Münchener Bild ist die Scene vom Fußende des Bettes aus ge-sehen, beim Kölner von der Seite. Hier ist überhaupt das Zimmer größer und durch zwei Oberfenster angenehm beleuchtet. Ein gleichzeitiges Bild stellt die heilige Familie dar (Brüssel). Maria nimmt das Kind aus dem Schoß der im Mittelpunkt sitzenden Anna und der lebhaft etwas erläuternde Joseph tritt daneben. Durch die Fenster rechts und links sieht man in eine klare, sorgfältig gezeichnete Landschaft. Dann befindet sich in Neapel ein Altarbild des Meisters, ein Christus am Kreuz, auf den Flügeln die Stifter. Da ist auch die Land-schaft sorgfältig und bunt durchgeführt, die Engelchen zierlich und anmutig, aber die Personen noch mehr bewegt als auf den bisherigen. Das Bild ist eines der frühesten. Eine Lieblings-darstellung des Meisters ist die Anbetung der Könige („kleine" Dresden, Genua), wo auf den Hintergründen abwechslungsreiche italienische Renaissance und vorn ein merkwürdiger Aufputz von kostbaren Sachen, Guirlanden und Juwelen gegeben wird. Auch hier sind die Figuren äußerst scharf und das Ganze sehr klar. Auf einmal in einer „großen" Dresdener Anbetung verschwimmt die Landschaft. Die Figuren sind plastisch herausmodelliert, die frühere so warme helle Farbe wird kalt, blaugrün.

Noch mehr Routine und Kälte haben zwei Beweinungen Christi (Frankfurt und Paris, Louvre). Man kann bei dem Meister eine ganze Entwicklung von sentimentalem Realismus bis zum vornehm kalten Klassizismus studieren. Welcher Art die Anregungen waren, die er aus Italien erhielt, ob er selbst dort war, ist nicht mehr zu sagen. Nur erwähnt sei noch zum Schluß, daß der Meister, von dem einzelne Bilder das Datum 1524 an sich tragen, nebenbei ein tüchtiger Porträtmaler war und daß neuere Forscher ihn mit einem auswärts bekannten Joos von Kleve identifizieren.

Hans Holbein d. J. (1497—1543) bedeutet einen Endpunkt in der Entwicklung der deutschen Malerei. Die bei Dürer begonnene und unter den Klein-

meistern fortgesetzte Vermischung eigener Kraft und deutschen Inhalts mit neuer, aus Italien eingedrungener Form hat in ihm ihre letzte Höhe erreicht. Er verkörpert die deutsche Renaissance. Aber diese Vereinigung ist vor sich gegangen zum großen Teil auf Kosten des alten Inhalts. Holbein ist ein Formtalent ersten Rangs, und so mußte er sich auseinandersetzen mit dem gefälligen Stil, der aus Italien kam, auch wenn er nicht in Augsburg geboren wäre, wo es der Beziehungen zum Süden so viele gab, auch wenn er nicht in Basel in einen Kreis Italien liebender Humanisten geraten wäre. Holbein besaß ferner eine seltene psychologische Anpassungsfähigkeit, vermöge deren er zu einem der größten und vielseitigsten Porträtmaler aller Zeiten wurde. Beides zusammen, sein ausgesprochener Formensinn und seine Anpassungsfähigkeit, sicherten ihm Erfolge in denjenigen Kunstgebieten, welche in Deutschland im Zusammenhang mit der humanistischen und Renaissancebewegung in Blüte kamen, in der Bücherillustration und im Kunstgewerbe. Er wußte sich in die Geschichten in

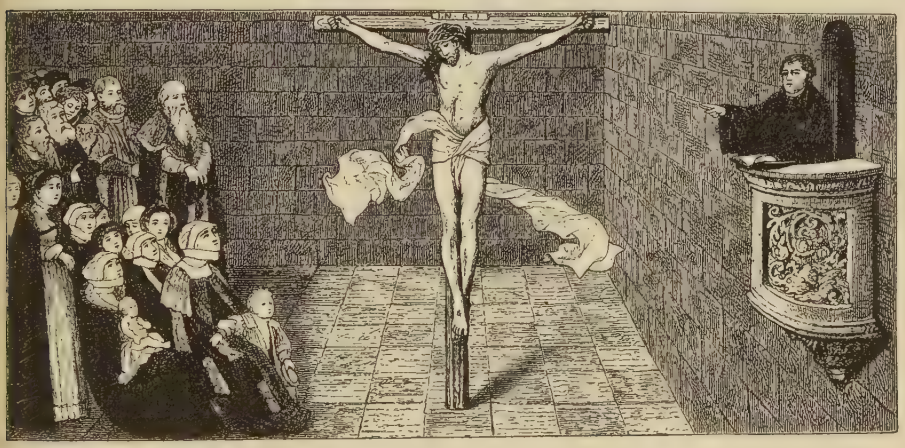


Abb. 295. Die Kreuzespredigt. Teil des Altargemäldes von L. Cranach. (Wittenberg.)

den Büchern hineinzudenken, den entscheidenden Punkt herauszugreifen und mit wenigen treffenden Zügen darzustellen. So wird er ein vorzüglicher Erzähler der biblischen Geschichten. Aber er bleibt über dem Stoff stehen und erreicht nie die Tiefe und Wärme Dürers, der hinwiederum nie zu jener einfachen Form durchgedrungen ist und nicht immer den spannenden Moment herauszugreifen wußte. Holbein mußte entgegen seiner Begabung in der ersten Hälfte seines Lebens zahlreiche kirchliche Bilder fertigen. Diese sind naturwahr, aber nicht im besonderen Sinne religiös. Mit der ihm eigenen Leichtigkeit verließ er Heimat und Familie, um im fremden Lande sich an fremde Menschen anzupassen; und als vornehmer Mann nach eigenem Gefallen lebend hat er dort keine religiösen Bilder gemalt. Mit ihm hat die Malerei überhaupt für lange Zeit den deutschen Boden verlassen. Religiöse Spaltungen, Streitereien und Kriege waren nicht dazu angethan, die Künste zu pflegen.

Hans Holbein d. J. ist 1497 in Augsburg geboren und war der Sohn des älteren Hans Holbein, der, von Hause aus mäßiger Realist, venezianische Einflüsse auf sich einwirken ließ. Mit dem 14. Lebensjahre ging der frühreife Junge auf die Wanderschaft und ließ sich 1515 in Basel nieder. Die Stadt war, namentlich seitdem sich der aus Löwen flüchtende Erasmus dort niedergelassen hatte, ein Mittelpunkt der humanistischen Gelehrtenwelt und namentlich auch des blühenden Buchdruckergewerbes. Hier im Dienste der Buchdrucker als Zeichner für den Holzschnitt konnte Holbein sein Brot verdienen, was in dem an Malern so reichen Augsburg schwer war; und bald versuchte er sich auch auf andern Gebieten der angewandten Kunst, in

der Zeichnung der Vorlagen für Glasgemälde und Geräte. Seine interessanten Werke jener Art fallen in den Rahmen unserer Betrachtung, seitdem Holbein von 1523 ab für die Basler Nachdrucke der Lutherischen Bibelübersetzung Bilder liefern mußte. Am berühmtesten sind seine 94 Abbildungen zum Alten Testament (1538 in Lyon erschienen). Die einfach menschlichen Erzählungen sind zu schlichtem natürlichem Ausdruck gebracht. Die auftretenden Menschen sind die des 16. Jahrhunderts, kurz und gedrungen, mit beiden Füßen auf dem Boden stehend; sie wissen, was sie wollen; nicht überschlank und verschnörkelt wie die der älteren Meister. Ihre Bewegung ist momentan und drastisch, nicht träumerisch und unbestimmt. Auch der architektonische Hintergrund ist den Motiven der Hochrenaissance entnommen, die Komposition in die Breite gedrückt, nicht gotisch schlank und hoch. Der bärtige Abraham und die lachende Sarah sind Judengestalten des 16. Jahrhunderts. Den träumenden Pharao dürfen wir höchst lebensgetreu in seinem Bette schlafen sehen. Mächtig, aber ohne überflüssiges Pathos zürnt der gewaltige Mose. Wie zu einem Freunde darf er zu Jehova sprechen, der ihm das gelobte Land zeigt, wo man den Weinberg liest und auch dem Armen und Fremdling von dem abgefallenen Beeren etwas läßt. Wie ein Landsknechtführer steht der Held Josua zwischen den erschlagenen Königen bei seinen Kriegern. Anmutig ist die Gestalt der jungen Ruth, die dem reichen Boas das Herz rührt, und ergreifend die Hanna, die Frau des Elkana, die wegen ihrer Kinderlosigkeit Thränen vergießt. Unter einer Vorhalle, mit dem Blick ins Freie, bringt Nathan

Abb. 296. Ablaßhandel. Holzschnitt von Holbein d. J.

vor David die Strafpredigt an; und der König mit Scepter und Krone erschrickt sichtlich vor dem knieenden Propheten. Innig empfunden ist die Gestalt des Salomo, der im Allerheiligsten um Weisheit betet, und erschütternd der Tod von Jerobeams Sohn Abia. Wie erschrickt die stolze Athalja, als sie den totgeglaubten Joas erblickt, und wie sehnsüchtig folgt die vornehme Freundin dem Dichter des Hohenliedes zu den „Würzgärtlein", wo er „hinabgegangen ist, daß er sich weide unter den Gärten und Rosen breche"! Zum Schluß werden uns die herrlichen Gestalten der Propheten vorgeführt: ein Amos, der von einem Katheder herab den Männern von Israel ein Kolleg über den Tag des Herrn liest, ein Jesaja, der über das sündige Jerusalem jammert, und ein Jona, der betend unter dem verdorrten Kürbisbaum den Untergang Ninives erwartet. Wir sehen, alle Abtönungen des Gefühls- und Gedankeninhalts gelingen dem Künstler in gleicher Weise, und seine Bilderbibel ist volkstümlicher, weil einfacher und natürlicher als die eines Schnorr von Carolsfeld.

Auch zum Neuen Testament hat Holbein Illustrationen geliefert, teilweise früher noch als die eben betrachteten. Hier fehlt ihm vielfach der eindringende Ernst. Am meisten fällt das auf bei den 21 Darstellungen zur Offenbarung, die gegenüber Dürers tiefer Auffassung oberflächlich, ja heiter und scherzhaft wirken. Aus viel späterer Zeit, da Holbein sich fast nur noch der Porträtmalerei zugewandt hatte, stammen noch einige Bibelillustrationen auf dem Titelblatt der Coverdale-Bibel von 1538 und in Cranmers Katechismus (gedruckt 1548). Auf dem ersteren werden entsprechende Scenen des Alten und Neuen Testaments einander gegenübergestellt: der Sündenfall und die Auferstehung, die Gründung des Alten Bundes auf dem Sinai und die Aussendung der zwölf Apostel in alle Welt, und endlich David und Paulus. Zwischen ihnen ist der König Heinrich VIII. dargestellt, der den geistlichen Würdenträgern die Bibel darreicht. Das Blatt konnte natürlich nur zu einer Zeit gedruckt werden, als der selbstherrliche Monarch gerade zu Rom sich im Gegensatz befand. Die erst nach des Künstlers Tod gedruckten Katechismuszeichnungen haben eine satirische, gegen das Mönchtum und die römische Pfaffen-

herrschaft gerichtete Tendenz. Dargestellt sind die Erzählungen vom Pharisäer und Zöllner, von der Heilung der Besessenen und das Gleichnis vom guten und schlechten Hirten. Überall sind die Feinde Jesu und die von ihm gerügten Personen durch Mönchstracht kenntlich gemacht. Die Zeichnungen sind flüchtig hingeworfen und ein Beweis für die sichere, das Entscheidende treffende Hand des Künstlers. In dieselbe Zeit und Richtung gehört die „satirische Passion". Jesus war nur ein Opfer des jüdischen Pfaffengelichters. Schon in Basel hatte sich Holbein bewußt in den Dienst der Reformation gestellt mit zwei Flugblättern, wo der Ablaßhandel des Papstes in Gegensatz gestellt wird zu der unmittelbaren Bekehrung reumütiger Sünder durch Gott

Abb. 297. Geburt Christi und Anbetung der Könige. Von Hans Holbein d. J. (Freiburg.)

(Abb. 296) und wo Christus als das wahre Licht der Bauern und armen Leute erscheint, während Pfaffen und Mönche hinter Aristoteles und Plato in einen dunkeln Schacht hinuntersteigen.

Eine gewisse sozial-religiöse Tendenz tritt auch in den berühmten Totentanzbildern zu Tage, die nur nebenbei in unsrer Darstellung erwähnt sein mögen. Mit Vorliebe und besonderer Heftigkeit geht der grausige Geselle gegen die Reichen und Vornehmen, gegen den Ritter, Kaiser und Papst vor, während er den armen Bauersmann nur in der Führung des Ackergeräts ablöst.

Außer für den Holzschnitt hatte Holbein, wie schon erwähnt, auch für Glasgemälde Vorlagen zu zeichnen und verwendete dafür ebenfalls religiöse Vorwürfe. Teils sind es einzelne Heilige, eine Katharina, Barbara, ein Erzengel Michael, oder sind's lebenswahre Madonnen oder gar eine hl. Anna selbdritt, die dastehen in Nischenarchitektur oder in reichgeschmückter

Renaissancehalle mit Ausblick in die freie Luft oder auf südländisches Feigenlaub. Eine ganz Passion in 10 Blättern haben wir in Vorzeichnungen für Glasgemälde, die sich vergleiche lassen mit 8 gemalten Passionsscenen, die auf einem großen Bilde vereinigt im Basler Museur sich befinden. Formell ist in beiden Folgen die relativ einfache Komposition bemerkenswert i reich dekorierten architektonischen Innenräumen. Inhaltlich giebt Holbein hier wie immer na türliche und lebendig-drastische Wirklichkeit. Rührend sentimental kann er nicht werden, abe auch nicht tief ergreifend. So sind überhaupt auch seine religiösen Gemälde, die er i Basel auf Bestellung ausführen mußte, weniger Andachtsbilder als Kopien des natürliche Lebens oder dekorative Meisterstücke. Zu den letzteren gehörten die Orgelbilder aus dem Basle Münster: zwischen je zwei Heiligen sind auf den beiden Flügeln das Modell des Münster und ein Konzert von sechs nackten Engelchen dargestellt. Dekorative und Beleuchtungseffekt sind auf den Altarflügeln im Freiburger Münster (um 1520) die Hauptsache. (Vergl. Abb. 297. Ein Hauptwerk voll Stimmung ist das Ölbild „Rühre mich nicht an" (Hamptoncourt). Ein peinliche Naturstudie ist der im Grab hingestreckte Leichnam Christi v. J. 1521, wohl als Staffe zu den oben erwähnten 8 Passionstafeln gehörig (Basel). Der grausige Körper könnte gerade so gu eines jeden anderen Namen tragen. In zwei Abendmahlsbildern beschäftigt den Künstler das Raumproblem. Namentlich beim später gemalten ist die Bekanntschaft mit Leonardo und Luini offenbar. Zum Schluß sind noch zwei Kirchenbilder größeren Stils der Erwähnung vorbehalten die Madonna von Solothurn (jetzt in Basel) und die Meyersche Madonna. (Di Darmstädter wird neuerdings als die echte angesehen; die Dresdener ist eine alte niederländisch Kopie.) Die erstere ist im Auftrag des Stadtschreibers Hans Gerster gemalt. Die Gnaden reiche sitzt im faltigen Mantel da, das naturwahre, nicht gerade zierliche Kind auf dem Schoß Rechts und links stehen Heilige, ein Bischof und ein Ritter; und über ihnen wölbt sich ein mäßig hohe Renaissancearchitektur. Dies letztere ist das Bestimmende im Eindruck des Bildes Nicht zu schlanker Höhe wird das Auge emporgeführt; die Mutter Jesu hat ihren Platz ein genommen unten inmitten der Menschenkinder. Dasselbe Gefühl herrscht bei Betrachtung der Meyerschen Madonna vor, bewirkt durch die hart anstoßende Nischenarchitektur. Der Stifter war Altbürgermeister von Basel, den Holbein mit seiner Frau schon frühzeitig porträtier und der inzwischen Parteiungen halber viele Verdrießlichkeiten durchzumachen hatte, auch zeit weilig aus der Vaterstadt verbannt gewesen war. Ungebeugt läßt er sich mit seiner Familie unter dem Schutze der Jungfrau darstellen. Die dazu besonders aufgenommenen Porträtstudien sind in Basel aufbewahrt. Auf dem Bilde knien rechts die beiden Frauen Meyers und seine Tochter in ruhiger Anordnung, links die männlichen Glieder der Familie, im Dreieck aufgebaut des Kindes Aufmerksamkeit ist abgelenkt durch die Falten des orientalischen Teppichs; der Knabe anmutig ihn zurückhaltend und dann der kraftvolle Alte andächtig erwartungsvoll. Und mitten unter die Menschen, auf gleichem Boden mit ihnen ist die Himmelskönigin getreten, die Augen sinnend auf den Boden gerichtet. Der Agitator gegen römisches Pfaffentum malte hier die deutsche Andacht. Die schlichte Einfachheit des Realisten wird zu innerer Kraft. Das Bild ist 1531 vollendet, nachdem sich Holbein 1526—28, von reichen Freunden als Porträtkünstler gerufen, in England aufgehalten hatte. 1532 kehrte er wieder dorthin zurück und arbeitete nicht mehr an religiösen Stoffen.

Holbeins Bilderbibel giebt uns Anlaß, einen Rückblick zu werfen auf diesen ganzen, mit der Reformation so eng zusammenhängenden Zweig christlicher Kunst. Die vervielfältigenden Künste sind von dem Geist des Reformationszeitalters ins Leben gerufen worden. Dem massenhaften Bedürfnis nach religiöser Anschauung konnte nun durch mechanische Hervorbringung Genüge geschehen. So druckte seit Mitte des 15. Jahrhunderts der Briefmaler in Kupferstich und Metallschnitt (Schrotmanier) und Holzschnitt die Bogen, welche der gemeine Mann bei der Heiltumsfahrt kaufte, um sie an seine Stubenwand zu heften. In Holz geschnitten, zeigten die Blockbücher Schrift und Bild: die Ars moriendi, Biblia pauperum, Apokalypse und Hohelied, Heils- und Beichtspiegel, das „Andächtig Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi", Marienpsalter, Seelengärtlein u. s. w.

1450 druckt Gutenberg in Mainz die erste lateinische Bibel; 1462 Fust und Schöffer die erste deutsche. Albert Pfister in Bamberg ist der erste, der Holzschnitt und Letterndruck verbindet (Armenbibel u. a.). Die erste Bibel mit Bildern, buntbemalten Holzdrucken in Spielkartenmanier, erschien 1470 zu Augsburg. Jeder Holzschnitt wurde mehrmals abgedruckt und nur anders koloriert. Ein roter Türke ist Jona, ein blauer Micha u. s. w. Eine Weltscheibe macht den Anfang. Initialbilder hat die Nürnberger Bibel von 1472, sowie der Augsburger Nachdruck von dem Reutlinger

Zainer. Man sieht das Weltgericht und himmlische Paradies, den Sturz des Alten Bundes und andere Allegorien in rebusartiger Darstellung. Epochemachend war die Quentelsche oder Kölner Bibel von 1480; besonders durch ihre Bilder aus der Offenbarung, welche einen Dürer angeregt haben. Um die künstlerische Hebung des Buch- und Bilderdruckes hat Maximilian I. Verdienst. Eine niederdeutsche Bibel von 1494 aus Lübeck hat geistvolle, auch scherzhafte Illustrationen niederländischer Art.

Luthers sogen. Septemberbibel, seine erste Ausgabe des Neuen Testamentes deutsch von 1522, zeigt neben Bildern der Verfasser namentlich wieder Bilder aus der Offenbarung, im Anschluß an Dürer, aber mit deutlicheren Anspielungen auf das Papsttum und das Mönchtum. Luther selbst hat die Bilder angegeben, die in Cranachs Werkstatt gefertigt wurden. Emser hat es über sich gebracht, diese Stöcke für seine Gegen-Übersetzung zu entlehnen. Luthers Oktavausgabe von 1524 hat neue schöne Holzschnitte nach Leigel. Das Alte Testament ließ Luther 1523 spärlicher illustrieren mit biblischen Geschichten und Figuren von den gottesdienstlichen Geräten Israels, z. T. nach vorhandenen Bildern. Man sieht Salomo auf dem Löwenthron, die Väter des Alten Bundes als Zeugen der Kreuzigung Christi u. a. m. Für die Nachdrucke, welche um die Wette in verschiedenen deutschen Städten veranstaltet wurden, sind Künstler wie Schäufelin, Burgkmaier, die Brüder Holbein, Urs Graf, Springinklee, Vogtherr, Schön, Wächtlin, Anton Woensam thätig gewesen. Die Lutherbibeln selber sinken nach 1530 von der künstlerischen Höhe der Frührenaissance. Für Gebetbücher sind Illustrationen von Schäufelin (Luthers Betbüchlein 1522), H. S. Beham, Cranach, Virgil Solis und — in sehr weltlicher Auffassung — von H. Baldung gezeichnet worden. In Luthers Betbüchlein sind u. a. dargestellt das Christkind mit Leidenswerkzeugen und der gute Hirte. Die schönsten Breviere wurden in Paris gedruckt bei Simon Vostre um 1500 und Geofroy Tory um 1525. In Lyon erzeugten deutsche Drucker schöne Vulgata-Bibeln und Gebetbücher. Von den venezianischen Druckern hatte man die graziöse Ornamentik für die Initialen und Zierleisten gelernt (besonders an Meßbüchern).

Unter den Zeichnern der Reformationszeit sind alle bedeutenden Maler, die das deutsche Volk damals besaß. Die meisten haben auch polemisch gegen Rom Stellung genommen, so Dürer, Burgkmaier, H. Holbein d. J., Baldung, Altdorfer, Cranach, Aldegrever.

III. Deutsche Baukunst.

Erst verhältnismäßig spät fand die Baukunst der Renaissance in Deutschland Eingang. Ihre einzelnen Formen, das dekorative Beiwerk war frühe schon über die Alpen in die süddeutschen Städte gewandert und von einzelnen Künstlern, wie wir gesehen, in Bildern und kunstgewerblichen Arbeiten in freier Nachahmung verwendet worden. Aber man stand in Deutschland noch viel zu sehr unter dem Einfluß des eigenentwickelten Stils der Gotik; auch hatte gerade unter diesem Einfluß eine zu große Überproduktion an Kirchen- und Profanbauten stattgefunden, als daß der neue Stil sofort Eingang gefunden hätte. Als man endlich der Gotik überdrüssig war, die sich nach allen in ihrem Wesen liegenden Richtungen hin ausgelebt hatte, da wirkten zum Teil dieselben Gründe wieder mit, daß wenige einheitlich große Bauwerke im neuen Stil entstanden. Die deutschen Meister wurden sich des entscheidenden Unterschieds zwischen der konstruktiven Wirkung der Gotik und dem neuen Raumstil häufig gar nicht bewußt, sondern putzten gotische Bauformen mit Renaissancedekorations-

stücken auf und erzielten damit oft schöne Ansichten, aber nie eine große einheitliche Wirkung. Die Baukunst der Renaissance wirkt vielfach malerisch und nicht architektonisch. Die Kirchenbauten treten ohnehin in dieser Periode ganz zurück. Der Kampf der Konfessionen erschwerte neue Bauleistungen. Erst als die katholische Kirche auch in Deutschland neue Anregungen erhielt, schuf der Jesuitenorden neue Bauten in seinem Geiste.

Augsburg war eine der ersten Städte, in welcher die Renaissance, von Süden kommend, Fuß faßte; das war auch in der Architektur der Fall. 1509 sehen wir zum erstenmal den neuen Stil in italienischer Reinheit in der Fuggerkapelle bei St. Anna, in der Bekleidung der Seitenwände derselben angewandt. Und 1519 machte Hans Hueber aus Augsburg einen Entwurf für die Kirche der „Schönen Maria" zu Regensburg, der zwar nicht so zur Ausführung kam, der aber von Entscheidung war für die Entwicklung der neueren Bauideen. Eine sechsseitige Zentralanlage ist nach dem jetzt noch in Augsburg vorhandenen Modell mit Kuppel und Zeltdach bekrönt. Jede Seite ist durch ein großes, mit Maßwerk gefülltes Rundfenster durchbrochen, unter dem eine runde zweigeschossige, von einer Zwiebel bedeckte Apsis heraustritt. Nur nach dem Hauptausgang verändert sich die Apsis zu einem halben Achteck mit einer von korinthischen Säulen getragenen Vorhalle. An den Rundbau schließt sich ein Langchor mit zwei flankierenden Türmen, die neben allerhand gotischem Beiwerk in spitzen Kuppeln endigen. Das ganze Gebäude ist von einer schönen Plattform mit Balustraden und Freitreppen umgeben. Im Innern ist die gotische Wölbung beibehalten. In diesem Werk mischt sich, wie überhaupt in der deutschen Baukunst, Altes mit Neuem; aber Hueber hat einen einheitlichen Bau geplant, nicht ohne monumentale Wirkung.

Eine weitere That hinsichtlich der Einführung der Renaissance in die deutsche Baukunst war der von Meister Hans Schweiner aus Weinsberg errichtete Turm der Kilianskirche in Heilbronn (1513—29). Es ist durchaus kein einheitliches Werk; im Sinne des strengen Stils fehlt es nicht an Formlosigkeiten. Romanisches und Gotisches wechselt bunt mit wenigen wirklichen Renaissanceelementen. Aber das Werk hat Geist und kann aufgefaßt werden als Ausfluß einer phantastischen Laune eines neuzeitlich denkenden Menschen. Auch die Schloßkapelle in Liebenstein, südlich von Heilbronn, halbgotisch in reicher Renaissance, wohl von dem Meister des vielgepriesenen Stuttgarter Lusthauses, Georg Beer (um 1590), verdient Beachtung.

Einen erheblich weitgehenderen Einfluß des italienischen Stils weist die Franziskanerkirche zu Innsbruck auf. Es ist eine dreischiffige Hallenkirche, aber die Pfeiler sind durch schlanke Säulen ersetzt, die dem Ganzen ein gefälliges und leichtes Aussehen verleihen.

Uneingeschränkt kam der Renaissancestil im Kirchenbau zur Herrschaft erst bei den Jesuitenbauten, die im Zusammenhang mit der Gegenreformation in deutschen Landen errichtet wurden. Hier wurde eben mehr oder weniger der maßgebende Bau Vignolas, del Gesù in Rom, nachgeahmt. Ja man vermutet in einzelnen Fällen, daß die Baupläne nicht in Deutschland, sondern in Italien von den Ordensoberbaumeistern entworfen worden seien, bezw. ihnen zur Genehmigung vorgelegen haben. Das hauptsächlichste Beispiel dieser Art ist St. Michael in München (1582—1597). Der Chor ist vom Langhaus scharf geschieden. Das letztere ist ein mächtiger tonnengewölbter Raum, von dem die nach innen gelegten Strebepfeiler rechts und links nur je drei kleine Kapellen abschneiden. Das daneben noch vorhandene Querschiff tritt im Grundriß nicht weiter hinaus als der Abschluß der Kapellen und stört nicht im mindesten den einheitlichen Eindruck dieser großen Kirchenhalle. Über den Kapellen befinden sich loggienartige Emporen. Die im einzelnen reichgeschmückte Kirche mit prachtvoll aufgebautem Altar genügt in gleicher Weise dem sakramentalen Kultus, wie dem seit dem Tridentiner Konzil neu erwachenden Predigtbedürfnis der alten Kirche.

Die nächste hieher gehörige Kirche interessiert durch die eigenartige Behandlung der eben diesem Predigtbedürfnis dienenden Emporen. Um nämlich möglichst viel Zuhörer fassen zu können, sind in der rechtwinkligen kleinräumigen Universitätskirche zu Würzburg (1582—91) an den Längswänden in drei sich verjüngenden Stockwerken die Emporen übereinander gehäuft. Die hiebei verwendeten Rundbogenarkaden zeigen das strenge Stilgefühl der italienischen Hochrenaissance.

Dritter Abschnitt.

Die religiöse Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

(Das Barock.)

Bis vor wenigen Jahrzehnten hat man die Stilrichtung, welche gegen das Ende des 16. Jahrhunderts einsetzte und über die Mitte des 18. hinaus sich erhielt, gründlich mißachtet und mit den spöttischen Bezeichnungen „Barock und Rokoko" ästhetisch gerichtet. Erst die neueste Zeit zeigt mehr historischen Sinn, wenn sie in den künstlerischen Bestrebungen jener Periode eine aus den politischen, sozialen und religiösen Verhältnissen erwachsene, somit, wenn nicht notwendige, doch natürliche Weiterentwicklung der Renaissance sieht, und ihr Urteil ist ein gerechteres geworden, indem sie anerkennt, daß sich dort nicht bloß ein Verfall der Kunst darstellt, sondern daß geistreiche Künstler hochbedeutende Werke schufen, denen wir, ist auch unser ästhetischer Maßstab zur Zeit ein von dem ihrigen verschiedener, doch unsere Bewunderung nicht versagen können. Ja, die moderne Baukunst, welche einen eigenen Stil noch nicht gefunden hat, knüpft eben an das Barock an und verwendet nicht bloß seine Formen, sondern sogar wieder die des Rokoko (vom franz. rocaille = Grottenwerk, Muschelwerk; Barock vom portug. barroco = rohe, ungleiche Perle).

Das 16. Jahrhundert hatte in seiner ersten Hälfte die italienische Renaissance in ihrer reichsten und vollendetsten Blüte gesehen. Doch schon um seine Mitte machen sich Abweichungen von der strengeren Kunstweise bemerklich, und auf keinen geringeren Namen, als den Michelangelos, geht die Wandlung zurück. Seinem Riesengeist sind die ästhetischen Schranken, welche die Renaissance sich selbst gezogen, zu eng: er setzt an die Stelle des künstlerischen Gesetzes die Willkür des Künstlers. Seine nächsten Schüler gingen noch mit Mäßigung auf der Bahn, die er betreten. Die Späteren, einer den anderen überbietend, immer weiter. Unberührt von ihm ist keiner geblieben, den strenggerichteten Palladio ausgenommen. — Die großen Theoretiker der Spätrenaissance, ein Serlio, Vignola u. a. hatten zwar versucht, die künstlerischen Grundsätze schärfer zu fassen: nicht bloß die Schönheit, die formelle Richtigkeit, gemessen an den antiken Vorbildern, sollte über den Wert eines Kunstwerks entscheiden. Allein die neue Strömung ließ sich nicht zurückdämmen, sie verlangte für ihre Gedanken eine neue Ausdrucksweise, für welche die alternde Renaissance eine genügende Auswahl von Formen nicht mehr bot: mit der Wende des Jahrhunderts trat der Barockstil in die Erscheinung. Zunächst in Florenz, das die Wiege und vornehmste Pflanzstätte der Renaissance gewesen war. Bald jedoch übernimmt Rom die Führung und wird wieder, für fast zwei Jahrhunderte, die Herrscherin auf dem Gebiete der Kunst. Dem geistvollen Bernini, dem Großmeister des Barock, verdankt sie ihren neuen Glanz.

Die römische Hierarchie war durch die Reformation zur Besinnung über sich selbst gekommen. Sie beklagte nicht allein den Verlust großer Ländergebiete, welche sich sonst der Herrschaft des Stuhls Petri gebeugt hatten, — auch in den ihm treu gebliebenen war die Religiosität geschwunden. Die oberen Klassen der Bevölkerung, gesättigt von dem, was ihnen die Renaissance und der Humanismus an Bildung und Kunstgenuß geboten, standen der Kirche gleichgültig gegenüber, die niederen Schichten hatten den Glauben an sie und an die verweltlichte Geistlichkeit verloren, Sittenlosigkeit und Verwilderung, Folgen der ewigen Kriege, hatten in erschreckender Weise Platz gegriffen. Einsichtige Päpste, voran ein Paul III., erkannten, daß der Kirche und ihren Organen Besserung not thue und daß mehr als das Ansehen oder die Macht, — daß der Bestand der römischen Kirche selber auf dem Spiel stehe, wenn es nicht gelinge, ihre Einheit wieder herzustellen. Dem Jesuitenorden vornehmlich schuldet das Papsttum Dank dafür, daß es mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts sich zu neuer geistlicher und weltlicher Machtfülle emporgerungen hatte. Unter den Mitteln, welche den Jüngern Loyolas für ihre Zwecke dienten, steht nicht in letzter Linie die Kunst, deren Entwicklung eben begonnen hatte: das Barock wird der Baustil der römischen Kirche.

Die Kunstleistungen des Protestantismus sind verhältnismäßig dürftig. Kein Wun der, da er überall furchtbare Kämpfe um die Existenz zu bestehen hatte. Aber auch innerlich wa der Protestantismus im Zeitalter der Orthodoxie und des Pietismus der religiösen Bilderkun nicht günstig. Und im Kirchenbau führte die lehrhafte Auffassung des Gottesdienstes und die Ab neigung gegen allen hierarchischen Pomp ebensoweit vom Monumentalen ab als die Not de Zeiten. Eine Ausnahme macht nur die englische Kirche mit der St. Pauls-Kathedrale. An dachtsbilder und Heiligenbilder giebt es nicht mehr, kaum noch Kirchenbilder aus der Bibel un Bildnisse der Apostel. Selbst die Bibelillustration, die einer volkstümlichen Griffelkun so reichen Stoff bieten kann, war trocken-lehrhaft oder oberflächlich-dekorativ und ging mehr i die Breite als in die Tiefe. Die biblische Historienmalerei hat Rembrandt mit rein künstlerische Freiheit behandelt, so daß eine religiöse Volkskunst nicht daran anknüpfen konnte, geschweige den eine kirchliche. Aber der Protestantismus als Weltanschauung, ein echter Sohn der Renaissance hat der Kunst die profane Welt freigegeben in ihrer unendlichen Weite und Fülle: die Kirch der Reformation erhebt nicht mehr den Anspruch, das gesamte Volksleben zu beherrschen un ihm kirchliches Gepräge aufzudrücken. Und der Protestantismus als Religion hat zur Dichtun und zur Tonkunst ein engeres, unvergleichlich fruchtbares Verhältnis. Was im Katholizismu das Andachtsbild, ist hier das geistliche Lied; und was dort die Heiligenbilder, das sin im Oratorium die Charakterstimmen. Darum müssen, wenn man nach der religiösen Kunst de Protestantismus fragt, Gerhard und Tersteegen, Händel und Bach aufgeführt werden. Und au Rechnung protestantischer Geistesfreiheit sind die holländische Landschafts- und Genremalerei zu setzen, wie auch die Dramen Shakespeares.

A. Die Baukunst.

Der Baueifer, der sich jetzt regt, hat einen wesentlich anderen Untergrund, al der des Mittelalters. War es dort die naive Frömmigkeit, welche die gläubige Laien schaft trieb, zur Ehre Gottes und zum Heil ihrer Seelen Kirchen zu gründen, so er stehen die Gotteshäuser jetzt zur Verherrlichung der päpstlichen Kirche, die reich ge wordene Geistlichkeit stellt die Mittel und will durch die Pracht der weiten Halle die Frömmigkeit wecken und die Menge an den Meßaltar locken. In den gotischen Domen ringt die Volksseele nach dem höchsten Ausdruck des frommen Gefühls: hie soll der mächtige Aufbau und der glanzvolle Schmuck die Seelen gefangen nehme und der römischen Kirche zuführen. Die von den kirchlichen und politischen Kämpfe abgestumpften Gemüter bedurften stark wirkender Reizmittel. Größe und Prunk sin das Gepräge der Kunstart, welche von der leidenschaftlichen, ekstatischen Frömmigkei des Katholizismus im 17. Jahrhundert zur Erregung der Massen benützt und von Jesuitismus für seine Zwecke ausgebildet wurde.

Und es ist wirkliche monumentale Größe und gediegene Pracht, die uns aus diese Bauten entgegentritt. Wir stehen bewundernd vor der Kühnheit der gotischen Konstruktionen das Barock giebt an Großartigkeit der Gedanken der Gotik nichts nach. Vor keiner noch s gewagten technischen Forderung schreckt es zurück, und dabei machen seine Bauten den Eindru völliger Sicherheit. Kraftvoll steigen die senkrechten Glieder empor, wuchtig lasten die schwere Bogen darauf, schwungvoll spannen sich die Gewölbe darüber und lichte Kuppeln krönen de mächtigen Bau. Was die Renaissance erstrebte, vollendet das Barock: die Herstellung weit räumiger, vom Licht durchfluteter Hallen, welche das Gemüt schon durch ihre Gestaltung zu Andacht stimmen. Den kecken Entwürfen entspricht die solide Ausführung: Jahrhunderte sin spurlos an diesen Kirchen vorübergegangen.

Licht und Schatten in richtiger Verteilung bedingen die Wirkung eines Kunst werks. Das Barock hat diesen ästhetischen Grundsatz zuerst auch in der Baukuns mit Bewußtsein betont, und keine Kunstepoche hat ihn mit größerer Konsequenz un Virtuosität gehandhabt. Sein Streben geht auf malerische Wirkung. Di Mittel, diese zu erzielen, sind nach der Seite der Architektur die perspektivisch Anordnung ihrer Formen und Teile, hinsichtlich der Innendekoration reich Plastik und stimmungsvolle Farbe.

Jene tritt vornehmlich an den Fassaden zu Tage. Hatte schon die Spätzeit de Renaissance begonnen, den Säulen ihre statische Funktion als tragender Glieder zu entziehen

sie mehr und mehr zur Dekoration zu benützen und an ihrer Stelle die Halbsäule und den Pilaster zu bevorzugen, so macht das Barock diese Gewöhnung zur Regel. Die Säulen dienen bald nur noch zum Schmuck der Fassaden, — Pilaster, einzeln und vervielfacht, in ganzen Gruppen geordnet, steigern durch ihre Abtreppungen die perspektivische Wirkung. Das darüberliegende Gebälk, oft genug auch der Sockel, muß ihren Linien folgen, wird vorgeschoben und zurückgesetzt, „verkröpft". Die Giebel, oft zu zweien und dreien über- und ineinandergestellt, werden gebrochen und gebogen, selbst geschwungen. Die Plastik dieser gehäuften Bauglieder wird so eine weit derbere, üppigere, die Profilierung immer wuchtiger, durch Unterschneidungen,

Abb. 298. Sta. Maria della Salute in Venedig.

durch Kehlen sogar, welche unter die vorkragenden Glieder gelegt werden, soll sie noch lebendiger hervortreten. Die sich überschneidenden Linien, die scharfen Lichter und tiefen Schatten geben ein harmonisches Gesamtbild, nicht selten freilich auf Kosten der baulichen Grundsätze, wenn die verwendeten Architekturteile konstruktiv nicht gefordert sind, also statisch keine Arbeit leisten. Nicht minder störend ist häufig die Willkür der Erfindung: die gewaltsame, leidenschaftliche Bewegung einzelner Teile nimmt dem Ganzen die Ruhe, und der ästhetische Eindruck wird gemindert durch die nur allzumerklich hervortretende Absicht, Effekt zu erzielen. Aber daß das Barock in der Bewältigung und Beherrschung großer Massen durch kraftvolle Gliederung, in der Entwicklung und Ordnung weitgedehnter Fassaden, zumal im Profanbau, in ihrer harmonischen Belebung durch wohlerwogenen Wechsel von Vor- und Rücklagen, von Säulen und

Pfeilern, Fenstern und Nischen, besonders durch jene ausdrucksvolle Profilierung der Renaissance überlegen ist und einen wirklichen künstlerischen Fortschritt über sie hinaus darstellt, das gestehen auch diejenigen zu, welche um seiner Übertreibungen willen keine besondere Freude an ihm haben.

Ein weiteres bezeichnendes Merkmal der Barockkunst ist ihr *Verzicht auf die kleine plastische Zier*, welche die Frührenaissance in suchender und naiv spielender, die spätere in harmonisch vollendeter Weise mit ihrer Architektur verbunden hatte. Ungern vermißt das an der Renaissance geschulte Auge den reizvollen Schmuck, mit welchem sie ihre Säulen, Pfeiler und Gesimse, die Wandbänder und ganze Flächen belebte. Die Barockarchitektur erscheint darum, zumal an den Außenteilen oft nüchtern, trotz ihrer wuchtigen Formen oft mager und kahl. Denn sie behält fast nur noch für das Kapitell — meist ziemlich schwulstigen Blätterschmuck, für einzelne Horizontalglieder kaum den derben Eierstab. Was sonst von zartem, geistreich erfundenem Ornament den Blick ergötzte: die Kannelierungen der Säulen und Pilaster, die zierlichen Füllungen, die feinen Perlstäbe verschwinden. Und doch handelt das Barock nur folgerichtig — es hat keine konsequentere Kunstrichtung gegeben —, wenn es an seinen baulichen Gliedern den plastischen Schmuck nur sparsam verwendet. Er würde ihren derben Ausdruck nur beeinträchtigen. Sie sollen für sich selbst, durch ihre Linien, durch die Kraft ihrer Modellierung, durch das lebendige Spiel von Licht und Schatten, also architektonisch im strengsten Sinne Wirkung üben. — Kostbare Marmorarten und Inkrustationen, Gold und Farbe treten an die Stelle des Ornaments.

Aus der Schmucklosigkeit der Außenarchitektur barocker Bauten, zumal der Jesuitenkirchen, hat man für die ganze Richtung den Vorwurf mangelnder Erfindungskraft und geistlosen Schaffens abgeleitet. Sehr mit Unrecht. Denn wo die Barockkünstler Schmuck brauchen können und benützen wollen, bei ihrer Innenarchitektur, da besitzen sie auch die geistigen Mittel dafür und verwenden ihn in überquellender Fülle. Ihr freudiger Schaffenstrieb und ihre bis heute unerreichte Meisterschaft in der Perspektive hat sie allerdings häufig die Grenzen vergessen lassen, welche die Schmuckkunst nicht überschreiten darf.

Es ist eine durchaus künstlerische Anschauung, wenn das Barock in seinen Bauten eine harmonische *Zusammenstimmung sämtlicher Teile* erstrebt. Darauf beruht wesentlich die berückende Wirkung des Inneren seiner Kirchen.

Nun hat schon die Renaissance für die Architektur die Mitwirkung der Plastik und Malerei in Anspruch genommen. Aber sie ließ der Statue und dem Farbenbild ihre Selbständigkeit und ihren idealen Gehalt. Anders das Barock. Mit rücksichtsloser Durchführung jenes Grundsatzes macht es die Schwesterkünste der Architektur zu ihren untergeordneten Dienerinnen: die plastische Figur scheint nur mehr dazu vorhanden zu sein, daß sie die architektonischen Linien ergänze und vollende, das Deckenbild ist nichts mehr für sich, sondern ein Teil der Gesamtdekoration, welche, vornehmlich durch perspektivische Kunstgriffe, den Eindruck der weiten Räumlichkeiten erhöhen soll. Aber einerseits werden damit die Gesetze der Plastik aufgelöst, andererseits im Interesse einheitlicher Stimmung die Grenzen zwischen Plastik und Malerei verwischt: der Stuccator modelliert seine Verzierungen in das gemalte Bild hinein, ja sogar in einzelne dem Rahmen benachbarte Teile desselben, — der Maler läßt Körperteile und Gewandstücke der Figuren, die er aus Blech schneidet, über die Umrahmung hinaustreten oder über die Gesimsstücke herabhängen!

In den katholischen Münsterkirchen des Barockstils sollen die Gläubigen sich in den Himmel der Seligen selbst versetzt fühlen. Mit raffinierter Kunst und Kühnheit ist alles direkt auf diese *Illusion* berechnet. Eben darum ist die Wirkung für ein feineres Gefühl abstoßend. Das Mittelalter hat mit *symbolischen* Mitteln Höheres erreicht.

I. Italien.

Die Renaissance hatte für ihre Kirchen im wesentlichen das Basilikenschema festgehalten, bis im Zentralbau, wie ihn Bramante für St. Peter entwarf und Michelangelo übernahm — ein griechisches Kreuz mit der alles beherrschenden Kuppel darüber —, das Ideal einer Meßkirche gefunden war. Dem großen Vorbild folgten

bis ins 17. Jahrhundert hinein zahlreiche Bauten ähnlichen Grundrisses: wir nennen den herrlichen Neuen Dom von Brescia, S. Alessandro in Mailand, S. Ambrogio in Genua, die prachtvolle S. Agnese am Navonaplatz in Rom.

Eine Anlage eigentümlicher Art gab Baldassare Longhena (1604—82) in der Kirche Sta. Maria della Salute, welche am Eingang des großen Kanals in Venedig wundervoll in ihre Umgebung hineinkomponiert ist (Abb. 298). Ein von einer eleganten Kuppel bedecktes Achteck umzieht ein kreuzgewölbter Gang, aus welchem seitlich je drei viereckige, mit Giebeln gekrönte Kapellen vortreten, an der Vorderseite das Portal in Form eines Triumphbogens. Den Schub der Kuppel nehmen von mächtigen Volutenschnecken ausgehende Anläufe auf, welche auf den Seitenwänden der Kapellen stehen und auf Konsolen Statuen tragen: alles sinnvoll und sicher konstruiert. An die achte Seite schließt sich ein sechseckiger, mit einer niedrigeren Kuppel überdeckter Raum, an den sich seitlich je eine halbrunde Apsis anlehnt. Dahinter folgt der rechtwinklige Altarraum, den man durch einen von Säulen getragenen Bogen betritt. Über dem Altar erhebt sich auf schöner Arkatur die Sängerbühne. Zwei jenseits der kleineren Kuppel stehende Türme vollenden das malerische Gesamtbild der Gebäudegruppe.

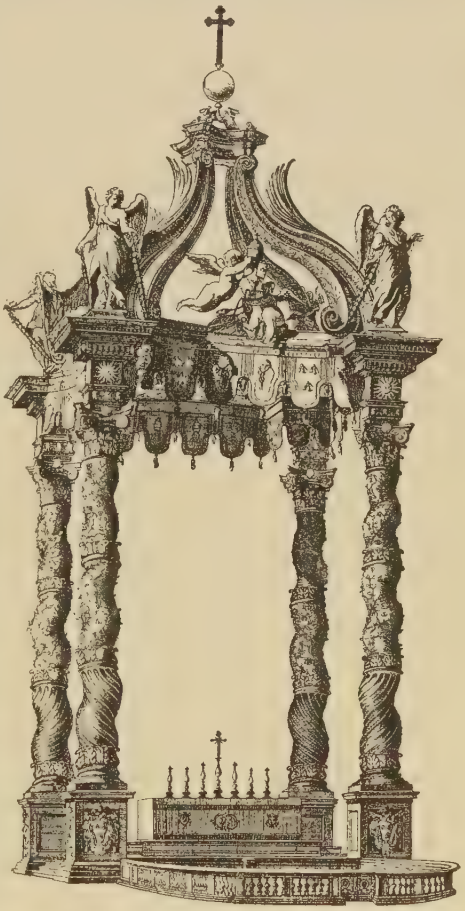


Abb. 299. Tabernakel in St. Peter zu Rom.

Der reine Langhausbau ist durch Vignolas Kirche il Gesù (S. 490) und den Einfluß des Jesuitenordens wieder herrschend geworden.

Der Grundriß (Abb. 277) zeigt ein längliches Viereck, aus dem die halbrunde Apsis des Chors und die wenig ausladenden Flügel des Querschiffs heraustreten. Das Langhaus (Abb. 278) ist bei großer Breite von mäßiger Länge, damit die Vierungskuppel für den Eintretenden alsbald zur Geltung komme. Die Seitenschiffe fehlen. Ihre Stelle nehmen zu beiden Seiten des Langhauses je drei Kapellen von geringer Tiefe ein, vier weitere, kreisförmige finden sich an den Ecken der Vierung. Durch den ganzen Raum tragen gekuppelte Kompositapilaster das gerade, nur in der Vierung verkröpfte Gebälk. Darüber ist, um dem weiteren Raum größere Höhe zu geben, eine Attika eingeschoben, von deren Gurtgesims das gewaltige Tonnengewölbe aufsteigt. Zu beiden Seiten der Kapellenpfeiler stehen Säulen, welche die Arkadenbogen tragen. Über diesen sind Emporen in der Art von Logen angeordnet. Auf der Vierung erhebt sich über der schlanken, außen achteckigen, innen runden Trommel die halbkugelige Kuppel. Ihre großen Fenster geben mit denen des Schiffs kräftiges Oberlicht, nur die Kapellen liegen in dämmrigem Halbdunkel. Die Entwicklung des Chors bleibt zurück, weil die Jesuiten den Chordienst nicht empfehlen: man widme seine Zeit besser der Meditation.

Ganz übereinstimmend ist die Planung der zweiten jesuitischen Hauptkirche in Rom, S. Ignazio, und der imposanten S. Andrea della Valle, nur daß die erstere langseits bloß drei Kapellen hat, was für die Zukunft zur Regel wird. In den Kirchen, welche dem Schema des Gesù folgen, wird später wohl auch ein zweites schmäleres Querschiff gegen Westen eingeschoben, und um das Ende des 17. Jahrhunderts fehlt selten die nach außen halbrund vortretende, im Innern häufig ovale Vorhalle zwischen den Westtürmen, welch letztere ein Kennzeichen der Jesuitenkirchen werden.

Selbst St. Peter (S. 489) muß sich vor Loyola beugen und die Umwandlung seiner Grabeskirche in einen Langhausbau sich gefallen lassen. Der Gesù hat ohne Frage darauf eingewirkt. An Carlo Maderuas (1556—1629) Namen knüpft sich seit 1605 der Umbau, welcher drei Joche mit begleitenden Seitenschiffen an die Zentralanlage angefügt und damit die römische Hauptkirche zur größten der Welt gemacht hat.

Giovanni Lorenzo Bernini (1599—1680) brachte den Riesenbau zur Vollendung. Kaum ein anderer Künstler ist von seinen Zeitgenossen so hoch erhoben und von der Nachwelt so viel geschmäht worden, als dieser reichbegabte Mann. Ihm mißt man die Hauptschuld zu an dem Niedergang der Kunst. Er hatte sich als Bildhauer bereits einen bedeutenden Namen gemacht, ehe er, dreißigjährig, von Papst Urban VIII. an die Peterskirche berufen wurde. Für sie schuf er das gewaltige Tabernakel in Erzguß über dem Altar unter der Kuppel, das seinen Ruhm begründete. (Abb. 299.) Von jetzt an beherrschte er nicht bloß die römische, sondern die gesamte katholische Kunst, und drückte ihr für anderthalb Jahrhunderte den Stempel seines Geistes auf. — Die spätere Zeit hat freilich in die begeisterten Posaunenstöße nicht eingestimmt, welche ihm die seinige für jenes Werk darbrachte. Man kann ihm die gewundenen Säulen nicht vergeben, obwohl Raffael ebensolche auf seinen Tapeten sogar einen Tempel tragen läßt und die vom Altar der alten Peterskirche aus dem 8. Jahrhundert stammenden in der Nähe stehen. Man findet die bewegten Formen des Tabernakels allzu widersprechend der ernsten Architektur Michelangelos, welche ihre Umgebung bildet. Aber das berninische Prunkstück will gar nicht Architektur sein, sondern ein mächtiger Baldachin, der nach Art der altchristlichen Ciborien über der heiligen Kultusstätte schwebt. Und diesen Zweck erfüllt es in imposanter Weise.

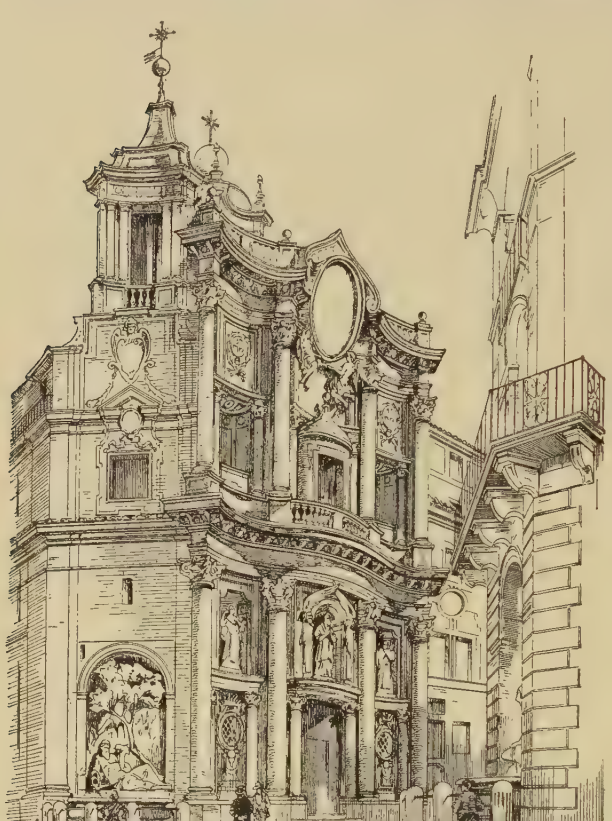


Abb. 300. S. Carlo alle quattro fontane in Rom.

Weniger Glück hatte Bernini mit dem Abschluß, den er St. Peter zu geben gedachte. Für die unten offenen Flügelbauten, welche die Fassade Madernas flankieren, hatte schon dieser einstockige Türme vorgesehen. 1639 ging Bernini an die Ausführung nach eigenen Entwürfen. Allein die Fundamente gaben nach; der eine Turm mußte wieder abgetragen werden, der andere blieb unausgeführt. Auch hier hat die Nachwelt anders geurteilt und die Absicht Ungeschmack genannt: die Grundidee von Michelangelos genialer Schöpfung wäre völlig verdorben worden. — Und doch hatte Bernini mit seiner Anschauung recht. Durch die Anfügung des mächtigen Langhauses war das Prinzip der Zentralanlage bereits durchbrochen, die Kuppel beherrschte die Fassade nicht mehr, den ganzen Bau überhaupt erst aus größerer Entfernung. Um der Fassade ihre Höhenwirkung zurückzugeben, welche sie durch ihre allzugedehnte Breite eingebüßt hatte, mußte sie Seitentürme erhalten. Die großen Uhrtafeln, die man in richtigem Gefühl des Bedürfnisses an ihre Stelle gesetzt hat, genügen dafür nicht. — Bernini hat jedoch jenes Problem auf andere Weise gelöst: durch die Anlage der Säulengänge auf dem Peters-

platz (1667), mit welchen er dem Dom den großartigsten Vorhof schuf (s. Abb. 276). Indem er ihr Höhenmaß beschränkte und für ihre Architektur in edler Bescheidenheit einfache Formen — toskanischer Ordnung — wählte, brachte er die wuchtige Größe des mächtigen Bauwerks dahinter zum vollen Ausdruck und die Türme erscheinen jetzt entbehrlich. Bernini hat durch dieses Werk sich als einen vollendeten Meister in der Kunst perspektivischer Berechnung und als einen der geistreichsten Architekten aller Zeiten erwiesen. — Bei seinen zahlreichen kleineren Kirchen gab er der Zentralanlage, nach dem Vorbild des Pantheon dem Rundbau, den Vorzug. Sie zeigen, wie die kreisrunde S. Annunziazione di Maria Vergine zu Arriccia und die ovale S. Andrea auf dem Quirinal, vornehme Größe im Aufbau und in der Dekoration bei allem Reichtum gewinnendes Ebenmaß. Nicht dasselbe kann man von den Kapellen sagen, die er in viele Kirchen einzufügen hatte. Hier ließ er die Plastik mit der Architektur in einer Weise zusammengehen, welche die Selbständigkeit beider Künste aufhob und der Folgezeit für die bedenklichsten Abirrungen das Beispiel gab.

Berninis Nebenbuhler, Francesco Borromini (1599—1667), an Geist und Schaffenskraft ihm kaum nachstehend, brach in dem ehrgeizigen Ringen um den Kranz der Meisterschaft noch entschiedener mit den Gesetzen der Renaissancekunst und erfand mit einer Kühnheit ohnegleichen noch nie dagewesene Ausdrucksformen für seine vorwärtsstürmenden, ruhelosen Gedanken. Er hat die geschwungenen, aus- und einwärtsgebogenen Fassaden eingeführt, welche übrigens vom Barock vor dem Ende des 17. Jahrhunderts wieder aufgegeben werden. Dem Grundriß von S. Carlo alle quattro fontane (Abb. 300) giebt er einen Grundriß von elliptischer Form mit konkaven seitlichen Einbiegungen an den Enden; an der ganzen Fassade findet sich außer den senkrechten Stützen kaum eine gerade Linie, alle Profile sind gebogen, die Gesimse nach vorn aufgerichtet, damit ihre Ausladung größer erscheine, die Details mit einem Raffinement für perspektivische und für Schattenwirkung behandelt, daß das Bauwerk als ein einzigartiges, allerdings nicht nachahmungswertes erscheint. Kaum gemäßigter verfährt er bei S. Ivo, der Universitätskirche in Rom. Aber mit seinen Bizarrerien, bei denen jedes Glied geistvoll auf seine Wirkung berechnet ist, liefert er höchst malerische Gestaltungen und giebt Winke, wie eine Um- und Weiterbildung der alten, abgelebten Formen zu suchen wäre.

Zu diesen beiden Hauptmeistern des Barock gesellt sich als dritter der Maler Pietro Berrettini, genannt da Cortona (1596—1669), welcher der Dekorationskunst eine ganz neue, für die Folge charakteristische Richtung gab. Die Reliefperspektive weiter entwickelnd und die Plastik und Architektur in freiester Weise mit den Schöpfungen seines Pinsels verbindend stellte er in den Palästen (Pitti zu Florenz) Prachträume von bestrickender Gesamtwirkung her und verlieh den Kirchen, in welchen seine gewandte Hand thätig war (Chiesa nuova und S. Carlo al Corso zu Rom) festlichen Schmuck von bis jetzt ungeahntem Reichtum. Auch als Baumeister bewies er Geist: eine neue Form gab er in der halbkreisförmigen Vorhalle von S. Maria della Pace, einem zierlichen Bau toskanischer Ordnung von den edelsten Verhältnissen. In S. S. Luca e Martina folgt er dem ursprünglichen Plan von St. Peter.

Carlo Rainaldi (1611—1691) hält bei seiner ebenfalls zentral angelegten Prachtkirche von S. Agnese die Querflügel kurz, so daß die bei aller Schlankheit kräftige Kuppel die fein disponierte Fassade beherrscht und mit den seitlichen Türmen, vielleicht den schönsten, welche das Barock geschaffen hat, eine wirkungsvolle Gruppe bildet. Die Einzelformen sind ebenso reich wie geschmackvoll behandelt und das Innere birgt eine Welt von Schönheit. — Höchst willkürlich geht zur Erzielung kräftiger Schatten Martino Lunghi d. J. mit der Architektur um, wenn er bei S. S. Vincenzo ed Anastasio (1650) die Säulen, welche das Portal und das darüber befindliche Fenster beiderseits begleiten, von der Mitte aus staffelförmig der Frontmauer näher rückt, so daß er das Gebälk zweimal brechen und sogar drei Giebel übereinander türmen kann, und bei S. Antonio de' Portoghesi versuchte er dieselbe Wirkung mit Pilastern zu erreichen.

Zwei Ordensmänner waren es, welche den italienischen Barockstil des 17. Jahrhunderts zum Abschluß brachten: der Theatiner Guarino Guarini (1624—1685) und der Jesuit Andrea dal Pozzo (1642—1709). Jener wußte Borrominis Besonderheiten noch um ein Bedeutendes zu überbieten. S. Gregorio in Messina, mit einem erdrückenden Schwulst von Formen beladen, hat an der Seite einen Turm, dessen in Spirallinie sich emporwindende Spitze an indische Pagoden erinnert; der Grundriß von S. Lorenzo in Turin hat nicht eine einzige gerade Linie, lauter konvexe und konkave Kurven. Eine völlig neue, aber ebenso verrückte Konstruktionsweise erdenkt der tiefsinnige Mönch für die Savoyer Grabkapelle S. Sudario. Wie sehr solche Absonderlichkeiten am Ende des 17. Jahrhunderts, glücklicherweise nicht für lange, in der Mode waren, beweist die Thatsache, daß Guarini auch in Paris die Theatinerkirche baute und für Prag Entwürfe lieferte.

Bei Pozzo ist es nicht der heiße Drang, für künstlerische Ideale neue Ausdrucksformen zu suchen. Er arbeitet mit den gewohnten, aber als ein Meister in der Perspektive wie vor und nach ihm keiner, und mit reichster Phantasie begabt handhabt er die architektonischen Formen in völlig malerischem Sinn, mit einer Rücksichtslosigkeit und zugleich mit solch virtuosem Schwung, daß er, mindestens mit seinen gemalten Architekturen, sogar das Unmögliche glaubhaft macht. In seinem Lehrbuch der Perspektive, das seinen Ruhm begründete, redet er offen davon, daß er

darauf ausgehe, durch seine perspektivischen Kunstgriffe „das Auge mit einer wunderlichen Belustigung zu täuschen" und meint, so gut man sitzende Figuren zu Gebälkträgern verwende, könne man auch „sitzende Säulen" gebrauchen, die er über den Sockel konvex nach außen biegen wollte. In der Ordenskirche S. Ignazio malte er am Gewölbe des Langhauses eine zweite, oben offene Architektur, über welcher der Heilige, von Wolken und Engeln getragen, seine Himmelfahrt hält, — ein bis heute nicht übertroffenes Glanzstück perspektivischer Kunst. — Wie er Architektur und Malerei wirkungsvoll zu verbinden verstand, zeigte er mit der Dekoration des Chors derselben Kirche (Abb. 301). Er bewies hier künstlerischen Geschmack damit, daß er die architektonischen Elemente in großen und ruhigen Formen hielt. Zwei kannelierte korinthische Halbsäulen teilen das Chorrund, in der Mitte steht der Altar, die Felder daneben sind mit hohen Gemälden in reicher Umrahmung gefüllt. Den Fries über dem Architrav füllen Blattranken in starkem Relief. Auf das verkröpfte Konsolengesims folgt eine Attika und über ihr baut sich die Malerei auf: eine zierliche Halle mit hochgesprengtem Bogen, aus welchem St. Ignatius mit himmlischem Gefolge herabschwebt, erwartet und begrüßt von einer in lebendiger Bewegung begriffenen Schar anbetender Verehrer.

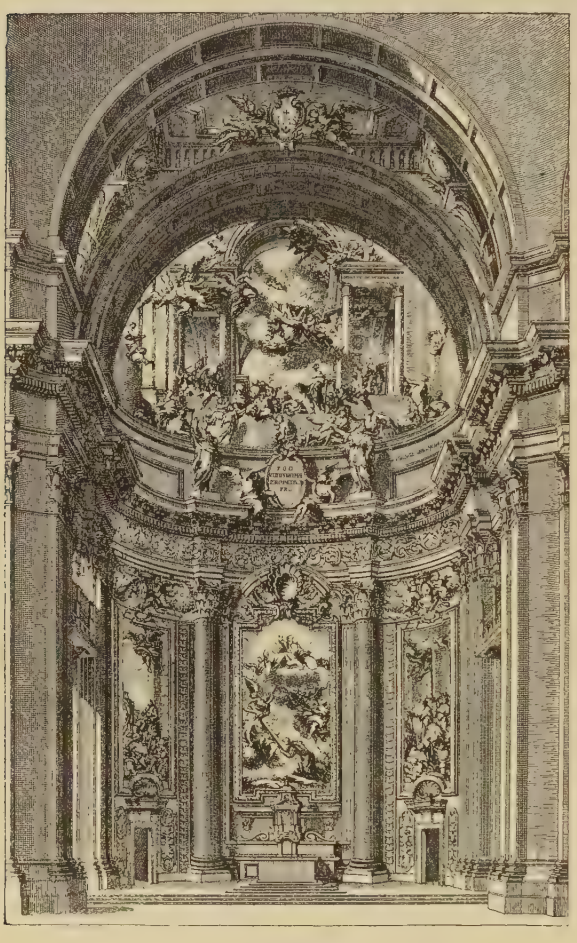


Abb. 301. S. Ignazio in Rom. Choransicht.

Es mag hier der Ort sein, der Altäre zu gedenken, welche im Barockstil Architekturstücke werden. Die einfach edlen Formen des Renaissancealtars verschwinden. Ein großes Gemälde, eine Gruppe oder eine Flachskulptur steht hinter dem Altartisch, umrahmt von zwei Säulen mit darüberliegendem Gebälk und Giebel. Doch bald genügt diese Einfassung nicht mehr: die Säulen werden verdoppelt, vervielfacht; ja Pozzo, der in Altarentwürfen besonders stark war, bringt es fertig, ihrer bis zu zehn um den Altar zu drängen. Auch Berninis Tabernakel wird damit verbunden und auf jede Weise nachgeahmt. Die wertvollsten Steine, Bronze und Edelmetalle liefern die Stoffe zum Schmuck. Berühmt sind durch ihre Pracht die Altäre der römischen Jesuitenkirchen, vor anderen der Gonsaga- und Ignatiusaltar im Gesù. Er überbietet alles durch die Kostbarkeit der verwendeten Stoffe. In der Mitte die silberne Bildsäule des Ordensstifters. Die Stege der zwei Kompositasäulenpaare, welche das Bild umrahmen, sind von vergoldeter Bronze, die Kanneluren mit Lapis lazuli ausgelegt. Auf dem derb vorgekröpften Gebälk aus Verde antico sitzen in der Lücke des im Bogen geführten, in der Mitte gebrochenen Giebels die weißmarmornen Gestalten von Gott Vater und Christus, zwischen ihnen steht die berühmte mächtige Lapis lazuli-Kugel und darüber schwebt die Taube in einem Strahlenkranz.

Wir übergehen andere Baumeister des 17. Jahrhunderts und nennen auch von denen des 18. nur Filippo Juvara (1685—1735), den Schöpfer der Superga bei Turin, begonnen 1706, welche von einer stolzen Höhe mit ihrer der von St. Peter nachgebildeten Kuppel das flache Land weithin beherrscht. Das Innere, dem von Sta. Maria della Salute in Venedig (S. 553) ähnlich, bildet ein Achteck, an das sich ebensoviele viereckige Kapellen mit Emporen anschließen. Darüber erhebt sich die Trommel der Kuppel, etwas kleineren Durchmessers als die Kirche selbst. Für die großen Formen, welche verwendet sind, erscheint aber

der Bau zu eng, so daß der Eindruck kein befriedigender ist. Um so günstiger fällt die Gestaltung des Äußeren in das Auge. Die Kirche legt sich im Halbkreis vor die stattlichen Klostergebäude, mit denen sie verbunden ist; aus ihren Fronten wachsen zu beiden Seiten der Kuppel die Türme empor und eine tempelartig gehaltene quadratische Säulenhalle vervollständigt die perspektivisch wirkungsvollen Linien des architektonischen Bildes. Die strengen Formen der Halle, das unverkröpfte Gebälk, der glatte Giebel sind Zeichen davon, daß das Barock zu Ende geht und die Architektur zu den klassischen Formen sich zurückzuwenden beginnt.

II. Deutschland.

1. Das katholische Barock.

Wesentlich unter jesuitischem Einfluß zog der Barockstil über die Alpen. Gleichwohl ist es nicht zutreffend, die wenig rühmliche Bezeichnung „Jesuitenstil" ganz allgemein auf das deutsche Barock zu übertragen. Schon darum nicht, weil seine Blüte, die zwischen 1670—1730 fällt, mit der Hauptbauthätigkeit des Ordens (1580 bis 1680) sich nicht deckt. Wohl haben die Jesuiten, zumal in Süddeutschland, in rascher Folge eine Reihe von Kirchen geliefert, welche mehr oder weniger dieselbe geistlose Schablone zeigen: das Schiff — nach dem Vorgang des Gesù — beiderseits mit drei Kapellen, welche wenig Tiefe erhalten und immer Emporen tragen, kein Querschiff mehr, ein Turmpaar an der Westseite mit dem charakteristischen Zwiebeldach oder sonst einer in eigenwilligen Bauchungen geführten Helmform, dazwischen der geschweifte Giebel, die Fassade gedankenarm durch Pilaster gegliedert, das Detail im Äußeren trocken, nüchtern oder schwulstig-derb, das Innere weiß getüncht und prunkhaft überladen mit Stuckornament dürftigen Inhalts.

Daß sie auch Besseres zu leisten wußten, bewiesen sie mit andern Kirchengründungen. Schon vor dem großen Krieg, der Deutschlands Wohlstand und die Blüte seiner Renaissancekunst vernichtete, hatten sie über Bayern, Böhmen und die österreichischen Lande ihre Netze gebreitet. Galt es doch hier zunächst, der römischen Kirche ihre verlorene oder doch ins Wanken gekommene Machtstellung zurückzugewinnen. Die Theatinerkirche und St. Michael in München (1582–97), die letztere der großartigste Renaissancebau in Deutschland, die Jesuitenkirche zu Innsbruck, beide auf den Gesù zurückgehend, die zu Hall in Tirol, St. Salvator in Prag zeigen, daß die Jünger Loyolas auch außerhalb Italiens die Kunst für ihre Zwecke wohl zu verwenden verstanden. Mittelalterliche Kirchen, deren Formen den Römlingen zuwider waren, besonders solche am Rhein vielleicht unter belgischem Einfluß, wurden umgebaut und mit Renaissanceformen umkleidet.

Nach dem dreißigjährigen Krieg ging beinahe ein Menschenalter hin, ehe sich wieder eine Kunst zu regen begann. Zunächst in Süddeutschland, — eine fremde, dem Wesen nach katholische. Vom Südabhang der Alpen kommen Hilfskräfte, Maurer und Stuckierer, im Handwerk wohl geschult, — Architekten, mit der römischen Renaissance und ihrer barocken Weiterführung vertraut.

Ihre Stärke lag freilich weniger auf dem Gebiet der Architektur als in der Dekorationskunst, die sie mit flotter Meisterschaft übten. Und da es häufig nur galt, die vorhandenen Kirchen unter Belassung ihrer Konstruktion in ein barockes Gewand zu hüllen, so vermochten sie, ohne sich mit der Änderung des Innenbaus sehr anzustrengen, die alten Pfeiler und Gewölbe mit einer neuen Welt leicht modellierter Engel und Putten, Rahmen und Ranken zu beleben und durch gutgestimmte Farbe eine harmonische Wirkung zu erzielen. Mit welcher Kraft übrigens ein Carlo Antonio Carlone, der hervorragendste Vertreter einer weitverzweigten Künstlerfamilie, die Architektur mit neuen Formen zu umgeben und mit welchem Schwung er das Stuckornament zu behandeln wußte, davon giebt der 1680 von ihm dekorierte Dom in Passau (Abb. 302) eine lebensvolle Anschauung. Eine große Zahl von Kloster- und Stadtkirchen in Bayern, Österreich, Steiermark, Kärnten verdankt ihm und seinen Genossen ihre Ausschmückung. Auch in Franken (Ansbach) und Schwaben (Kirche in Hofen-Friedrichshafen) fanden diese Künstler bis in den Beginn des 18 Jahrhunderts Beschäftigung. Während aber sie selbst von deutscher Art nicht unberührt blieben, so daß man von einem italienisch-

süddeutschen Barockstil reden kann, erhielt die Architektur durch sie kaum Förderung, so wenig, daß die Kunstgeschichte auch ihre Namen nur zu einem kleinen Teil überliefert hat.

Es dauert lange, bis sich wieder eine Kunst mit deutschem Gepräge spüren läßt. Die ersten Versuche sind unglaublich unbeholfen, in den baulichen wie in den Schmuckformen, von einer Ungeschicklichkeit, daß man sich in die Zeiten des Mittelalters zurückversetzt wähnt. Beinahe ein halbes Jahrhundert hatte die Baukunst, wenigstens in den vom Krieg heimgesuchten

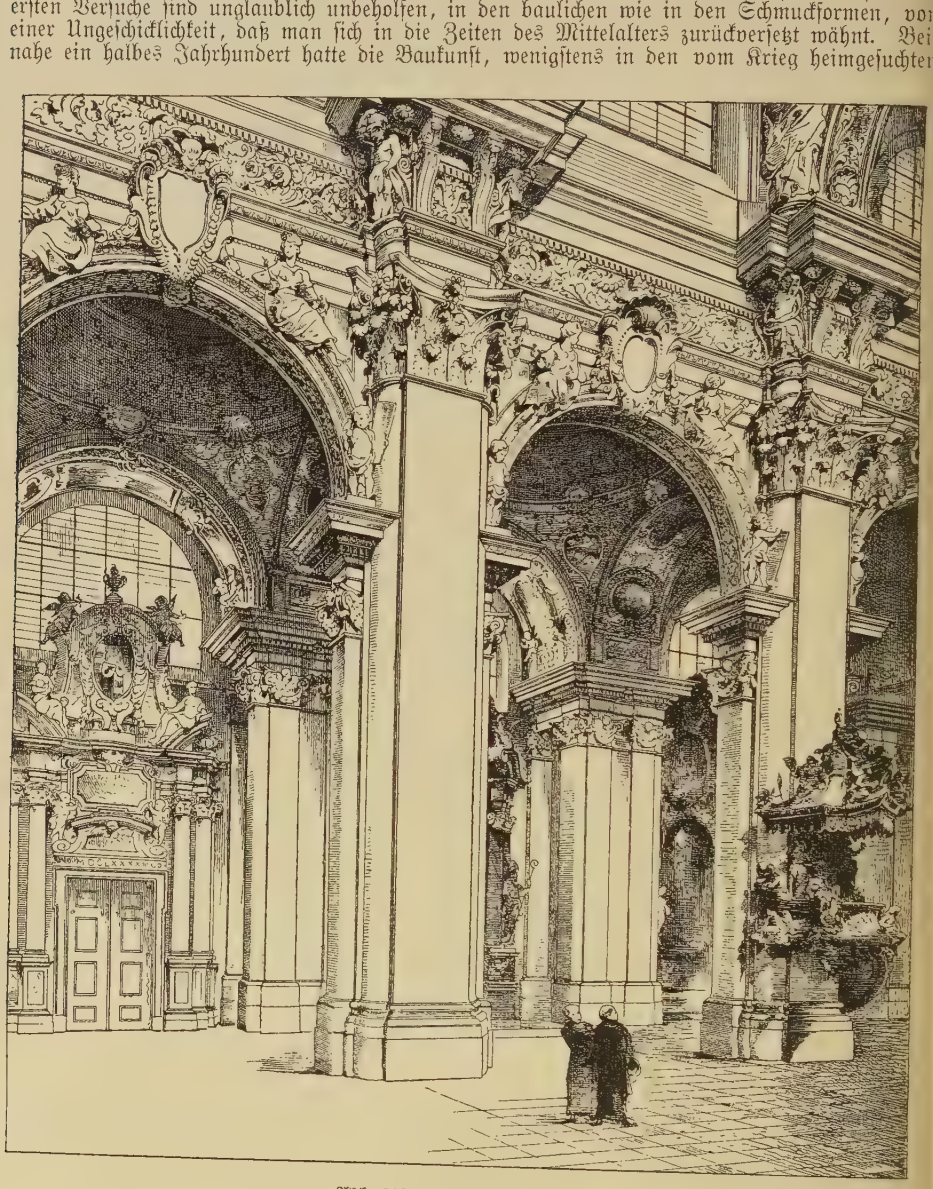


Abb. 302. Dom in Passau.

Landschaften, völlig geruht: der Zusammenhang mit der künstlerischen Überlieferung war zerrissen, es fehlten die Vorbilder, die Lehrmeister, die Schulung; wo und von wem sollte man lernen? Und für monumentale Werke waren vor allem keine Mittel vorhanden.

Zwar bemühten sich Theoretiker, der deutschen Kunst zu Hilfe zu kommen. Joachim von Sandrart wollte in seiner „deutschen Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste“ (1675), einer Kunstgeschichte, dem deutschen

Volke „die von Rauch und Weinen verdunkelten Augen öffnen, daß es wieder nach der Kunst zu sehen vermöchte“. Zuvor schon hatte der Leibtrabant, Guardipfeiffer und Tischler Gabriel Krammer in Köln (1610), eine „Architectura“ herausgegeben, andere Tischler folgten gegen den Schluß des Jahrhunderts mit „Säulenbüchern“, „Wienerischen“ und „Pragischen“: denn in diesen Städten hatte das Barock den Anfang einer Entwicklung genommen. Also Kleinmeister wurden die Lehrer der Baumeister, und man sieht es dem deutschen Barock, seinen Gesimsbildungen, der Art seiner Überschneidungen, Verkröpfungen, Schnörkel wohl an, daß die Architekten diese Formen von den Renaissancetischlern und ihren Überlieferungen überkommen haben. Erst gegen das Ende des 17. Jahrhunderts erfaßt der deutsche Geist die fremde Kunstrichtung und vermag ihr seinen Stempel aufzudrücken. Weil sie aber im kirchlichen Stil immer katholischen Charakter trägt, so bietet mit Bayern zunächst der österreichische Staat, damals der Hüter des Katholizismus und der mächtigste in Deutschland, den Nährboden, auf welchem sich eine nationale Kunst entfaltet.

Jetzt beginnen deutsche Künstlernamen die italienischen zu verdrängen. Die Dientzenhofer stammen wie andere nach ihnen vom Nordabhang der Alpen. Einer, Georg, hatte schon um 1655 im Kloster Waldsassen im Fichtelgebirge eine Dreifaltigkeitskapelle gebaut, deren origineller Grundriß nicht mehr das jesuitische Schema wiederholt, sondern ein Neues giebt: mit Anspielung auf den Namen des kleinen Gotteshauses die Dreipaßform. In den Schnittpunkten der Halbkreisbogen stehen schlanke Türmchen, ein niederer Umgang begleitet die Außenlinie. Christoph Dientzenhofer (1655—1722) baut in Prag St. Nikolaus auf der Kleinseite, das Langhaus mit je drei Seitenkapellen und zwei ovalen zu den Seiten der geräumigen Vorhalle. Die kuppelbedeckte Vierung erweitert sich nach drei Seiten durch Rundbogennischen, an die östliche schließt sich eine kleine halbrunde Apsis. Ein Turm steht neben ihr. Später errichtete Christophs Sohn, Kilian Ignaz (1690—1752), die Fassade, deren bewegte Linien an Borromini und Guarini erinnern. Auch andere Dientzenhofer lassen Anklänge an ihre Weise merken. Die Fassade von St. Nikolaus ist dreiteilig, der Mittelbau drei-, die Nebenseiten sind zweigeschossig. Jener ist einwärts, diese sind auswärts gebogen. Ihre Giebel laufen im zweiten Stockwerk wie eine dreifache Wellenlinie über das Gebälk hin.

Weit berühmt, auch als Kunstschriftsteller und von bedeutendem Einfluß auf die Mit- und Nachwelt ist Christoph Dientzenhofers Schüler Johann Bernhard Fischer von Erlach (1650—1723), welcher neben zahlreichen anderen Kirchen St. Karl Borromeus in Wien baute (Abb. 303). An den ovalen Kuppelraum fügen sich seitlich zwei rechtwinklige Flügel, in seine Diagonalen vier ovale Kapellen, nach Osten der langgestreckte Chor. Eine halbrunde Säulenhalle, welche ihn abschließt, gewährt den Durchblick in die dahinter liegende Sakristei. Vor dem Oval dehnen sich nach rechts und links schmale Gänge, welche in niedrigen, derben Türmen endigen. Neben diesen ragen zwei mit Skulpturenbändern umwundene Säulen empor, der des Trajan nachgebildet, und zwischen ihnen bildet den Eingang eine zur barocken Haltung des Ganzen kaum passende Tempelvorhalle von klassischen Formen, welche an die der Superga in Turin (S. 556) erinnert. Für die freischaffende und über alle Kunstregeln sich hinwegsetzende Barockkunst kann es kaum ein bezeichnenderes Beispiel geben, als dieses phantastische und doch kühl lassende Bauwerk.

Johann Lukas von Hildebrand (1666—1745), fast ausschließlich auf dem Gebiet des Profanbaus thätig, bildet mit Fischer und Jakob Prandauer († 1727) das Dreigestirn der österreichischen Barockmeister. Im Kloster Melk setzte sich der letztgenannte ein Denkmal bleibenden Ruhms. Der Grundriß der Kirche ist im wesentlichen der des Gesù; behelmte, der Fassade mit sicherem Verständnis angepaßte Türme und eine kräftige Kuppel verleihen dem auf steiler Höhe gelagerten Bauwerk seine Umrißlinien. Das Innere entfaltet einen überraschenden Reichtum mit seinem Geschmack zusammengearbeiteter Formen und Farben. Vor die Lisenen von gelbem Marmor stellen sich rotmarmorne kannelierte Kompositapilaster. Aus grauem Marmor mit vergoldetem Schmuckwerk sind die Arkaden gewölbt, von reizender Bildung, in Grün mit Gold gehalten, die darüber angeordneten Emporen, welche sich wie niedliche Lauben gegen das Schiff öffnen, alles, ausgenommen die in Weiß und Gelb gemalte Decke, bedeckt mit üppiger Stuckzier. Dazu der kräftige Bau des Hauptaltars, die Nebenaltäre von braunem und grünem Marmor, die Malerei der Kuppel —: das deutsche Barock hat kaum ein zweites Werk von so hinreißender Pracht geliefert.

Neben Wien wird Prag zu einer Hauptstätte des blühenden deutschen Barocks. Der schon genannte Kilian Ignaz Dientzenhofer baut dort dem reichen Adel stolze Paläste, dem frommen Klerus stattliche Kirchen, großenteils Zentralanlagen: St. Nikolaus in der Altstadt, St. Nepomuk; in Karlsbad die Magdalenenkirche; andere in derber, unruhiger

Manier. In Tirol nimmt die Kunst dieselbe Richtung. Anton Gump beweist in de 1717—24 gebauten Jakobskirche zu Innsbruck frische Erfindungsgabe: ein breites Schiff seine drei Joche mit ovalen Flachkuppeln überwölbt, das vierte durch halbrunde Flügel zum Querschiff erweitert; erst im Chor folgt die hohe Rundkuppel, die Seitenkapellen sind nur durch Wandpfeiler angedeutet, die Bauglieder von schönem Marmor, die Gurten und Zwickel mit Stuc von Egidius Asam, die Deckenfresken mit perspektivischen Gebilden von Kosmas Damian Asam, Angehörigen der weithin wirksamen, aus der regen Münchener Kunst hervorgegangenen Familie. Die Johanniskirche in Innsbruck legt Gump einschiffig an, giebt ihr aber an der Fassade zwei Türme mit einer Säulenvorhalle und dem halbrund geschlossenen Chor einen Umgang —: schwere Verhältnisse, aber klare Gedanken. In Tirol wimmelt es von Barock kirchen: ihrer vierzehn hat allein der kunstfertige Pfarrer Penz von Telfes im Stubai gebaut

Abb. 303. St. Karl Borromeus in Wien.

Die oberitalienischen Künstler brachten die bei ihnen zu Hause üblich gewordenen Wallfahrtskirchen, die man mit Vorliebe auf hervorragenden Punkten errichtete, die sogenannten Santuarien, in Süddeutschland in Aufnahme. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts entstehen sie in großer Zahl. Fast immer sind es Zentralbauten, die einen weiten, von Altären und Beichtstühlen umgebenen Raum darbieten. Nicht selten enthält die Form ihres Grundrisses eine Beziehung darauf, daß sie der heiligen Dreifaltigkeit geweiht sind. Ihr baulicher Wert ist oft unbedeutend, aber mit ihren Umrissen sind sie ein Schmuck der Landschaft.

Die Klöster, einst die Pflanzstätten der Kunst, beginnen sich nach langem Schlaf wieder zu rühren. Besonders die Benediktinerstifte, mit Gütern reich gesegnet und trefflich geleitet,

häufen sich, fern von den Städten, häufig durch eigene Kräfte aus der Mitte der Bruderschaft großartige Anlagen, welche es an Umfang und Pracht mit manchem Fürstensitze aufnahmen. Von den Wirtschaftsgebäuden an bis zu den durch besonderen Schmuck ausgezeichneten Bibliotheksräumen fehlte nichts, was die Klostergemeinschaft bedurfte, selbst nicht das Theater für die beliebten geistlichen Spiele. Hohen Gästen standen die prunkvollsten Festräume zur Verfügung. — Auch wenn das Kloster nicht von Grund aus neu aufgeführt wurde, mußten die alten Kirchen häufig einem Neubau weichen oder doch einen barocken Umbau über sich ergehen lassen. Und dieser war ein vollständiger, über alle Teile sich erstreckender. Das Barock duldet keine Halbheiten.

Um den Anfang des 18. Jahrhunderts erfährt der *jesuitische Grundriß-typus* eine wesentliche *Änderung*: in das Langhaus wird, gewöhnlich in der Mitte, ein Querschiff mit abgerundeten Flügeln eingelegt; die Vierung, von der Kuppel überwölbt, bildet nunmehr den Hauptraum der Kirche, mit welchem die andern Räume zu wirkungsvoller Einheit zusammenfließen. Dies wird erreicht auf dem Wege durchgreifender Umgestaltung des Aufbaus und der Konstruktion. Die Sargmauern des Langhauses werden auf die Umfassungswände hinausgerückt. Die schwere Last der weitgesprengten Tonnengewölbe verlangt statisch und ästhetisch andere Stützen, daher verschwinden die Säulen mit ihren Bogenstellungen, die Scheidewände der Kapellen werden als massige Pfeiler emporgeführt, an ihre Stirnen treten derbe Pilaster in mehrfacher Gliederung, als Träger der breiten Gurten. Die durchlaufenden Gesimse sind nun unmöglich geworden: auf die Pilaster werden verkröpfte Gebälkstücke gestellt als Kämpfer für die zwischen die Pilaster gespannten Bogen, deren Scheitelhöhe aber nie die des Hauptgewölbes in der Regel nicht erreicht. Nur vereinzelt (Isny, Schönthal) erscheint das durchgeführte System einer Hallenkirche. Nie fehlen bei diesen Anlagen jene im Gesù erstmals auftretenden Emporen, welche über den Seitenkapellen des Schiffs und Chors angeordnet werden und wenigstens in den Klosterkirchen meist auch an den Außenwänden des Querschiffs entlang laufen, bald in schlichten geraden Linien, bald als vortretende Balkone mit geschwungenen Brüstungen, auf die mannigfaltigste Weise verziert, die schweren architektonischen Formen anmutig belebend. Die in den hochgeführten Außenwänden stehenden Fenster ergießen im Gegensatz gegen die italienischen Bauten ein alle Räume gleichmäßig durchflutendes Licht. Das deutsche Barock hat mit diesen Gestaltungen erreicht, was die Renaissance erstrebt und begonnen: die Schaffung weiter, heller Hallen, welche das Gemüt ergreifen und zur Andacht stimmen. Die kunstreichen *Eisengitter*, zu dieser Zeit im Schloßbau ein bevorzugter und vornehm ausgebildeter Schmuck der Hofräume, finden auch in den Kirchen Eingang und dienen, den Durchblick freilassend, zum Abschluß der Chöre.

Neben Österreich und Bayern leistet *Oberschwaben* in seinen Klöstern ganz Hervorragendes, teilweise Einzigartiges. Wie dorthin die Tiroler und Graubündner, so kommen hieher die Handwerksleute und Meister aus dem Vorarlberg und dem Bregenzer Wald, wo die Renaissance von den Vätern überliefert und noch unvergessen war. Es bildet sich hier ein eigener *Vorarlberger Typus* der Kirchenanlage aus: die Westtürme stehen mit den Langseiten nicht mehr in einer Flucht, sondern treten, die Fassade erbreiternd, darüber hinaus. Die Vierung verliert ihre quadratische Form und wird oblong; die Seitenkapellen des Chors samt den darüber liegenden Emporen erhalten größere Tiefe, so daß er schmäler erscheint als das Schiff, mit welchem er außen die gleiche Flucht hat. Das Querschiff gewinnt an Ausdruck dadurch, daß die durchlaufenden Galerien, welche die Emporen des Chors mit denen des Schiffs verbinden, brückenartig schmal gehalten sind.

Unter den Namen der Meister, die in Oberschwaben auftauchen, glänzen die der *Beer, Thumb, Moosbrugger*, auf welche die Kirchen von *Zwiefalten, Roth, Weingarten, Weissenau, Wiblingen*, — *Ettal, Ottobeuren* in *Oberbayern* —, *St. Gallen, Mariä Einsiedeln* in der vorderen *Schweiz* und eine Anzahl anderer zurückgehen, Bauten, auch hinsichtlich der Abmessungen von einer Großartigkeit der Anlage und von einer Kühnheit der Ausführung, nicht minder von einem Reichtum des Schmuckwerks, daß sie mit den bedeutendsten Schöpfungen der Barockkunst diesseits und jenseits der Alpen in einer Linie stehen. Das größte dieser oberschwäbischen Münster ist *Ottobeuren* (Abb. 304), ein kreuzförmiger Bau mit abgerundeten, östlich und westlich etwas längeren Armen, 89,5 m lang, 61 m

breit, die Vierungskuppel 35,6 m hoch, — der Schmuck des Innern im reichsten Rokoko. Ihr nahe kommt die Kirche in Weingarten, besonders interessant durch die Verbindung einer Hoch

Abb. 304. Inneres der Klosterkirche zu Ottobeuren.

kuppel mit einem Hallenbau, da die Kapellen die gleiche Höhe haben mit dem langgestreckten Schiff. Die eigentümlichste Anlage zeigt Wiblingen: der Mittelraum des rechtwinkligen ein schiffigen Hauses, an dessen Westende die Türme über Eck stehen, ist von einer mächtigen Flach

kuppel überdeckt, welche an Stelle eines Querschiffs über die Breitenausdehnung des Schiffs hinaustritt.

Auch die Stukkatoren sind jetzt Deutsche, die Feichtmeyr in Augsburg und München, die Schmutzer, die Wessobrunner Mönche und ihre Schule. Ausgezeichnetes schaffen die Tischler und Bildschnitzer aus dem Gebirge in Herstellung von herrlichem Chorgestühl mit Rundfiguren, Relief und eingelegter Arbeit, — von Sakristei- und Bibliotheksschränken. Gold- und Silberschmiede und Meister der Schmelzkunst, an den Fürstenhöfen viel beschäftigt, verwenden die Barock- und Rokokozierat auch für heilige Gefäße. Eine neue Form sind die „Sonnenmonstranzen".

Der größte und fruchtbarste Barockkünstler seiner Zeit ist Johann Balthasar Neumann (1687—1753), von unerschöpflicher Erfindungsgabe und gewaltigster Gestaltungskraft. Von Würzburg aus, wo er seine Hauptthätigkeit entfaltete, schuf er in Franken und Schwaben, tief am Rhein hinab und in Österreich eine unglaubliche Menge von geistreichen Werken, — im Profanbau (Würzburger Residenz, Bruchsaler Schloß) von keinem Zeitgenossen übertroffen, im Kirchenbau hochbedeutend. Am Würzburger Dom baute er die Schönbornsche Begräbniskapelle, in Schönthal und Neresheim die Klosterkirchen, besonders die letztere von überraschender Raumwirkung, — zahllose im Fürstentum Würzburg und weit umher. Erstaunlich ist die Kühnheit und Sicherheit seiner scharfsinnig erdachten Gewölbkonstruktionen (Neresheim, Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen). Seine Bauformen erinnern zuweilen an die Guarinis, mit denen er wohl durch Dientzenhofer bekannt wurde. Besondere Begabung zeigte er in seiner Verzierungsweise, welche allmählich die der Wiener Schule verläßt und ganz Rokoko wird. Sein Altar unter der großen Kuppel von Vierzehnheiligen in Oberfranken ist ein bekanntes Prachtstück dieser Stilrichtung.

Der große Andreas Schlüter (1662—1714), wie Michelangelo für Plastik und Architektur gleich begabt (Schloßbau und Zeughaus in Berlin), und der geniale Erbauer des in den reichsten Rokokoformen gehaltenen Dresdener Zwingers, Matthäus Daniel Pöppelmann (1662—1736), haben ihre Thätigkeit dem Kirchenbau kaum gewidmet. Die Hofkirche in Dresden, 1738 durch den Römer Chiaveri begonnen, 1754 durch Knöfel und Schwarze vollendet, ist ein italienisches Werk, — in ihrer Anlage, die sie von der Schloßkirche in Versailles nimmt, und durch den Gegensatz, in welchen sie sich zu der gleichzeitigen protestantischen Frauenkirche (S. 566 f.) stellt, ebenso interessant wie durch ihre geschmackvolle Innen- und Außenarchitektur. Die Fassade und vor allem ihr geistreich entwickelter Turm weist ihr einen Platz neben den besten Werken der römischen Schule an.

2. Der protestantische Kirchenbau.

Daß unmittelbar mit der Reformation auch ein protestantischer Kirchenstil zu Tage trete, läßt sich selbstverständlich nicht erwarten. Wo die Bevölkerung in Stadt und Dorf der Mehrzahl nach sich dem neuen Glauben zuwandte, richtete sie sich in den katholischen Kirchen ein, allerdings manches Kunstwerk zerstörend, das bisher ein Symbol des katholischen Kultus gewesen war, nun aber dem protestantischen Gefühl zum Anstoß gereichte. Doch entwickelt sich schon von der Mitte des 16. Jahrhunderts an ein neues Moment, das zwar zunächst nur die innere Anordnung des protestantischen Gotteshauses berührt, in der Folge aber auch auf die Form des Grundrisses umgestaltenden Einfluß übt: der Einbau von Emporen. Aus der katholischen Schaukirche, deren Schwerpunkt im Meßaltar liegt, wird die Predigtkirche, welche möglichst vielen Hörern des Wortes Sitzraum gewährt.

Eine Querschnittform, welche schon mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts sich ausbildete und besonders in Süddeutschland und Sachsen beliebt geworden war, kam diesem Bedürfnis entgegen. An Stelle des Basilikenschemas mit seinem hohen Mittelschiff, in welchem das gesprochene Wort schwer zur Geltung kommt, war die Hallenkirche bevorzugt worden. Allmählich griff die weitere Änderung Platz, daß man die Umfassungsmauern der Schiffe auf das äußere Ende der Strebepfeiler hinausrückte, diese also in das Innere zog und damit dessen Grundfläche vergrößerte. Die zwischen den Streben gewonnenen Räume hatte der katholische Kultus als Kapellen benützt. Indem man diese in halber Höhe überwölbte, erhielt man Emporen, welche mittels Durchbrechung der Pfeiler miteinander verbunden wurden. Schon vor der Reformation haben sächsische Kirchen, in Zwickau, Annaberg, Schneeberg, eine derartige Anlage, und in dem ersten protestantischen Neubau, in der einschiffigen Schloßkirche zu Torgau, welche 1544 von Luther selbst eingeweiht wurde, findet sie Anwendung. Andere Schloßkirchen des 16. Jahrhunderts in den sächsischen Landen folgen diesem Beispiel mit Emporen, die auf Arkaden ruhen.

Für eine zweite, damit eng zusammenhängende Frage: welcher Ort der Kanzel und dem Altar anzuweisen sei, war eine neue Lösung zu suchen. Denn der katholische Kultus, der erst mit der Gegenreform auf die Predigt größeren Wert zu legen anfing, hatte bisher feststehendes Gestühl nicht oder doch nur in der Nähe der Kanzel in beschränktem Maße gekannt. Füllte aber nun der Protestantismus seine Kirchen damit vollständig, so floß daraus die Forderung, daß die Kanzel und Altar eine solche Stellung erhalten, daß der Geistliche überall und bequem gesehen und gehört werde. Beide liturgische Stätten waren also der Gemeinde nahe zu bringen. Der langgestreckte Chor wurde um so mehr entbehrlich, als es keine geistlichen Körperschaften mehr gab, welche ihn für ihre Zwecke bedurften. Da und dort wurde er geradezu mit einer Mauer abgeschlossen, vor welcher der Altar seine Stelle fand. Oder man rückte diesen wenigstens unter den Chorbogen vor. Die Reformierten stellen ihn mit Vorliebe an eine Längswand.

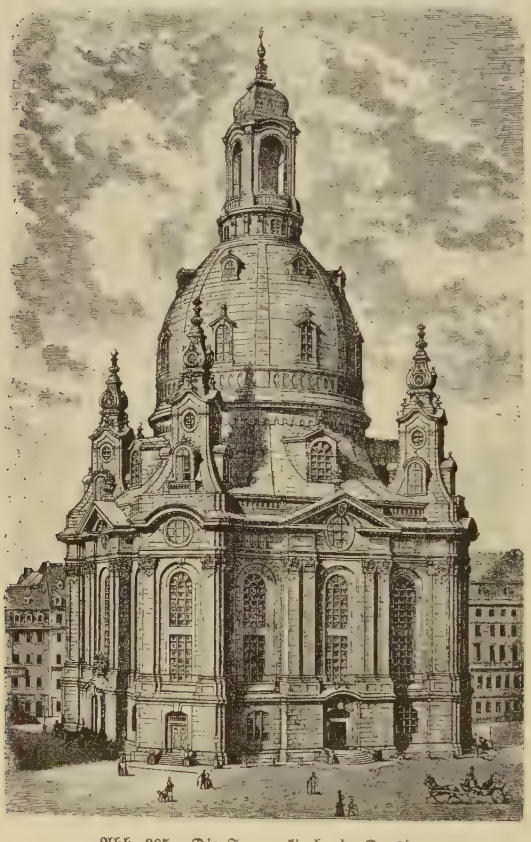


Abb. 305. Die Frauenkirche in Dresden.

Grundlegend und darum baugeschichtlich von besonderem Interesse sind hier zwei Kirchen, wenig jünger als die Torgauer, in welchen diese Fragen auf verschiedene Weise gelöst sind: die Hofkirche im Alten Schloß zu Stuttgart, geweiht 1560, und die Schloßkirche zu Schmalkalden von 1590. In jener ist der Altar an eine Langseite gesetzt und seine Bedeutung durch ein dahinter austretendes Chörchen hervorgehoben, die Kanzel an einen Pfeiler seines Eingangsbogens. In Schmalkalden steht der Altar an einer Schmalwand, dahinter die Kanzel und über ihr die Orgel. Die Stuttgarter Anordnung — die Kanzel neben dem Chorbogen — haben zunächst die meisten protestantischen Kirchen angenommen; der Verbindung der Kanzel mit dem Altartisch haben in der Folge die Reformierten den Vorzug gegeben.

Der große Krieg zerstörte nicht allein viele protestantischen Gotteshäuser: mit dem Volkswohlstand vernichtete er auch das Gefühl für monumentale Kunst. Herzlich unbedeutend ist, was die geld- und gedankenarme Zeit, welche mit dem Flicken der alten Schäden genug zu thun und so wenig Mittel selbst dafür hatte, in den folgenden Jahrzehnten zu schaffen vermochte. Die Kirchen, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts neu entstehen, sind von der allereinfachsten Form, Rechtecke mit Holzdecken oder flacher Wölbung, der Altar im besten Fall in einer Chornische, sonst am Ostende, dessen Ecken vielleicht abgeschrägt sind, die Kanzel daneben, der Taufstein davor, die Orgel gegenüber am Westende, die Seiten mit Emporen umzogen. Werden in der Architektur Versuche zu künstlerischer Durchbildung der Einzelformen gemacht, so sind es Erinnerungen an die schwachen Leistungen der spätesten Gotik, gemischt mit nicht mehr verstandener Renaissancedekoration.

Zu den besseren gehören beispielsweise die Heiligkreuzkirche in Augsburg 1653, die Friedenskirche in Schweidnitz 1657, die Katharinenkirche in Frankfurt a. M. 1678 und die etwas spätere Dreifaltigkeitskirche in Worms 1705. Von größerer Bedeutung sind einige norddeutsche Kirchen, welche unter holländischem Einfluß die Zentralanlage mit Glück versuchen: die reformierte Burgkirche zu Königsberg 1690 und hervorragend als eigentliche Predigtkirche die Parochialkirche in Berlin 1693 von Arnold Nering, der das griechische Kreuz mit abgerundeten Armen und kräftiger Vorhalle zum Grundriß nahm und darüber einen aus vier Halbkuppeldächern sich entwickelnden Mittelturm plante, eine Anlage, welche leider in ihrer ganzen Schönheit nicht zur Ausführung kam, jedoch in der Bährschen Frauenkirche in Dresden dem Grundgedanken nach ihre volle Ausbildung fand.

Erst als mit dem Wiedererwachen innerlicher Frömmigkeit durch die Anregungen des Pietismus das Schulgezänke der lutherischen Dogmatik zu verstummen begann, regte sich neues Interesse für die Kunst, dem die inzwischen erstarkte technische Sicherheit der Baumeister zu genügen vermochte.

Wie dem katholisch-deutschen Barock zuerst Theoretiker zu Hilfe kamen, so werden auch auf dem Gebiet der evangelischen Kirche von einzelnen Architekten Versuche gemacht, die Grundsätze des protestantischen Kirchenbaus schriftstellerisch zu entwickeln. Der Stadtbaumeister von Ulm, Joseph Furttenbach, will 1649 in seinem Büchlein „Kirchengebäu“ besonders den durch den Krieg verarmten Gemeinden Ratschläge geben für billige Wiederherstellung ihrer zerstörten Gotteshäuser. Bedeutender sind die Schriften von Leonhard Christoph Sturm (1669—1729). Bei aller philisterhaften Anlehnung an Vitruv und die ihm folgenden französischen und niederländischen Architekten dringt er auf eine dem Bedürfnis des protestantischen Gottesdienstes entsprechende Gestaltung des Gotteshauses. Er verlangt, damit jedermann den Prediger sehe und höre, kleine und helle Kirchen, und zur Gewinnung möglichst zahlreicher Sitzplätze Emporen. Die den Blick und Schall hindernden architektonischen Stützen sind zu vermeiden. — So unanfechtbar seine Forderungen sind, so wenig sind es in ästhetischer Hinsicht die Grundrißformen, welche er zur Durchführung derselben vorschlägt. Die Kreuzform verwirft er entschieden, der Saalbau ist ihm ganz recht, ebenso passend findet er das Quadrat, das Achteck, den Kreis, in welchem er, um für den Altar Raum zu gewinnen, die Sitzreihen und Emporen exzentrisch führen will. Ganz besonders aber empfiehlt er das Dreieck und die Winkelhakenkirche, bei welcher zwei Schiffe rechtwinklig zusammenstoßen. In dem einen Flügel sitzen die Männer, im andern die Frauen, während der Turm im inneren, Kanzel und Altar im äußeren Winkel stehen. (Lange vor Sturm hat Heinrich Schickhardt, veranlaßt durch die Form des Bauplatzes, der Kirche zu Freudenstadt im württembergischen Schwarzwald, 1601—1608, dieselbe Gestalt gegeben, nur daß er an jedes Ende der beiden Flügel einen Turm stellt.) — Für die Weiterbildung der Aufrisse und architektonischen Formen hat Sturm wenig geleistet, auch sonst ist von einem Einfluß, den er auf seine Zeit gehabt hätte, nicht viel zu spüren.

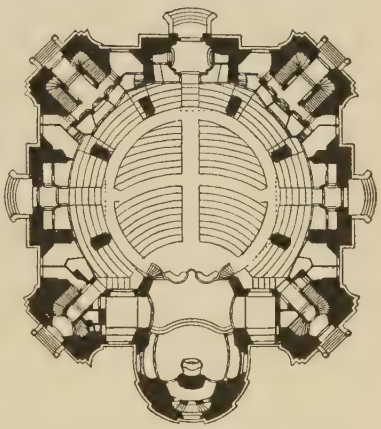


Abb. 306. Grundriß der Frauenkirche in Dresden.

Auch im 18. Jahrhundert hält der evangelische Kirchenbau die Grundgedanken der vorangegangenen Zeit fest. Aber weder im Aufbau, noch in der künstlerischen Durchbildung gelangt er zu neuen oder eigentümlichen Formen, benützt vielmehr nur die vom Barockstil dargebotenen, verglichen mit den katholischen Kirchen im Sinn größerer Einfachheit. Auch jetzt, da der Wohlstand sich wieder gehoben hat, sind die Kirchen der Mehrzahl nach nicht Monumentalbauten, sondern Schöpfungen des Bedürfnisses.

Weder der Pietismus noch der ihn ablösende Rationalismus sind zur Entfaltung reicher Kunst veranlagt, die protestantische Anschauung beschränkt die Verwendung plastischer Bildwerke, und die reformierte Kirche vollends lehnt beinahe jede Art von Schmuck ab. Zwar brachten die Hugenotten, welche, nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes aus Frankreich vertrieben, in den protestantischen Nachbarländern eine neue Heimat fanden, ihre Kunst und die reineren französisch-holländischen Bauformen mit, die besonders in Norddeutschland sich bemerklich machen. Auch die englische klassizistische Weise gewinnt einige Bedeutung. Aber im

wesentlichen bleibt der Hauptgesichtspunkt die Zweckmäßigkeit, und die Bemühungen der Baumeister gehen in erster Linie auf die Ausbildung der Anlage und der Anordnung des Innern.

Es sind vorherrschend zwei Richtungen, welche hier sich geltend machen: die Saalform und der Zentralbau. Je nachdem bei jener die längere oder die kürzere Mittelaxe betont ist, entsteht der Langhaus- oder der Querhausbau.

Der letztere, der die Kanzel in die Mitte einer Längsseite und den Altar davorstellt, hat unter niederländischem Einfluß besonders bei brandenburgischen Meistern Anwendung gefunden: so in den Garnisonskirchen zu Berlin 1720 und Potsdam 1731 und in der Schloßkirche zu Königsberg 1706. Sonst bilden die Langhauskirchen die Regel. Von bedeutenderen Bauten dieses Typus nennen wir die Ägidienkirche in Nürnberg 1711, die Ludwigsburger Stadtkirche von Frisoni 1718 mit ihrer an den Salzburger Dom erinnernden, von zwei Türmen flankierten Fassade, die von Pöppelmann 1732 entworfene, von G. Bähr vollendete Dreikönigskirche in Dresden, welche bei glücklichster Gestaltung des von Emporen umgebenen Hauptraums zahlreiche Nebenräume für kirchliche Gemeindezwecke darbietet. Am ausgiebigsten ist das Emporensystem in der Annenkirche in Dresden 1766 angewendet, wo innerhalb der Rechteckswände vier im Oval geführte, bis in die Dachmansarde aufsteigende Geschosse rings umlaufen, von denen nur die beiden unteren an den Schmalseiten durch die dort angebrachten Einbauten, den Kanzelaltar und die gegenüberliegende Orgel unterbrochen sind.

Den Übergang zu den Zentralbauten mag die Dresdener Kreuzkirche 1763 machen, welche, wohl der Anregung Bährs folgend, das in der Hauptachse durch zwei Halbkreise abgerundete Quadrat zum Grundriß nimmt. Der eine derselben enthält den Chorraum, an den andern schließt sich der Turm an. Für die kreuzförmigen Anlagen, welche trotz der Einsprache Sturms sich häufig finden, übrigens nur in wenigen Fällen eine Hochkuppel tragen, wird in der Regel das griechische Kreuz mit kurzen Armen, seltener das lateinische mit verlängertem Stamm und nur ganz vereinzelt (in Großenhain 1748 und an der unteren Elbe) das Andreaskreuz, die T-Form, verwendet.

Die großen schlesischen „Gnadenkirchen" in Hirschberg 1709 und Landshut, vollendet 1730, deren Bau auf Verwendung Karls XII. von Schweden gestattet wurde, erinnern in ihrer Anlage an die Katharinenkirche zu Stockholm. Die von Frisoni geschaffene Schloßkapelle in Ludwigsburg 1716 hat Kleeblattform. Mehr als im Nordosten — in Berlin nur die nüchtern gehaltene Jerusalemskirche 1726 — wird die Kreuzesform in Nordwestdeutschland angetroffen; in Jever 1726, in Altona die Hauptkirche 1742, in Hamburg die Dreifaltigkeitskirche und Michaeliskirche 1743 und 1751, welche den Anforderungen des protestantischen Gottesdienstes vortrefflich entsprechen. Die letztgenannte ist besonders wegen ihrer Schönräumigkeit, ihrer klaren und einheitlichen Anordnung und maßvollen Dekoration für eine Leistung ersten Rangs zu achten: dem äußeren Aufbau dagegen fehlt die monumentale Größe und Würde.

Eine sonst nirgends in Deutschland sich findende Grundform hat die Neue Kirche auf dem Gendarmenmarkt in Berlin: ein Fünfeck, an dessen Seiten ebensoviele Halbkreisnischen sich anlegen. Auch mit dem Achteck, der Kreisform, dem Oval werden Versuche gemacht.

In Dresden, wo in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein reges Kunstleben herrscht, giebt der Ratsbaumeister Georg Bähr (1666—1738) mit der Frauenkirche (1721) einem Werke Gestalt, welches das Problem des protestantischen Kirchenbaus zwar nicht in vollkommenster Weise löst, aber doch, auch in monumentaler Hinsicht, als seine bis dahin bedeutendste Leistung sich darstellt (Abb. 305 ff.).

In ein Quadrat mit abgestumpften Ecken ist der kreisrunde Kirchenraum eingelegt, dessen halbkugelige, oben offene Wölbung den Blick in die spitzbogig hochgezogene äußere Kuppel frei läßt. Die acht schlanken Pfeiler, von welchen sie gestützt wird, umgeben den Innenraum, zwischen ihnen steigen drei Emporenreihen auf. Die Apsis tritt halbkreisförmig über den Vorchor hinaus und bildet mit ihm den vorn mit Schranken versehenen, durch zwei Freitreppen zugänglichen, erhöhten Abendmahlsraum, welcher an seiner Stirn ein Lesepult trägt. Im Hintergrund der Chornische steht der mit reicher Barockzier ausgestattete Altar, davor der Taufstein, darüber die Orgel. Die Kanzel hat seitlich an dem nordöstlichen Pfeiler ihren Platz. — Mit dieser Disposition ist die Forderung des Protestantismus erfüllt: die Gemeinde, um den Predigtstuhl gereiht, hat den Blick auf die kultischen Stätten frei, und diese sind in sinniger Anordnung bedeutungsvoll hervorgehoben. — Die Ausstattung des Innern, das allerdings die lichte Weiträumigkeit der Hamburger Michaeliskirche nicht erreicht und mit seinen Betstübchen (geschlossenen

Logen) einen etwas beengenden und zugleich theaterartigen Eindruck macht, verleugnet so wenig wie der Außenbau das Zeitalter der Entstehung der Frauenkirche: kräftige Pilaster tragen hier die Giebelarchitektur in den Achsen und stützen vier Türmchen in geschweiften Formen, welche über den abgestumpften Ecken stehend die Treppen enthalten und als Widerlager gegen den Schub

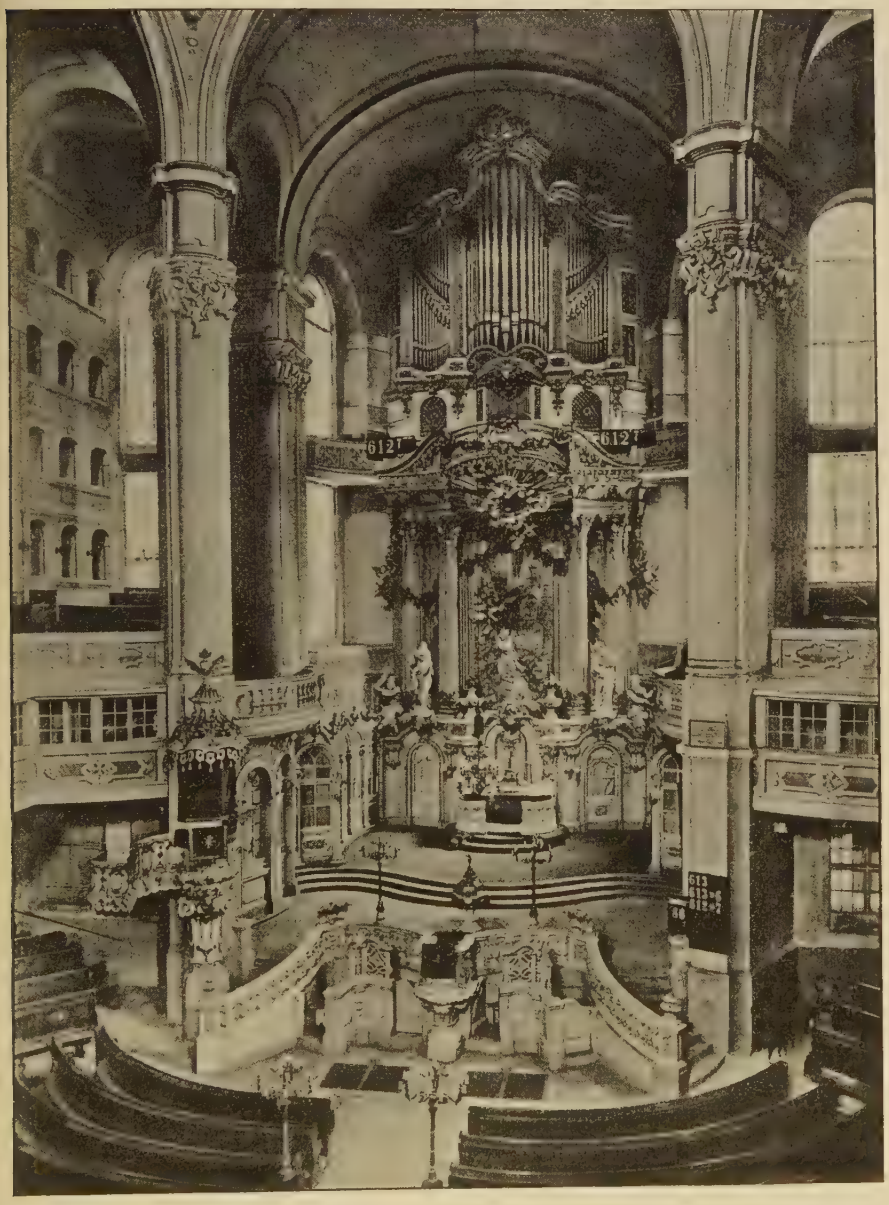


Abb. 307. Inneres des Altarhauses der Frauenkirche in Dresden.

der Kuppel dienen. Der anlaufende Kuppelhals birgt die innere und trägt über einer vorgeblendeten Galerie die schlank aufsteigende äußere Kuppel mit ihrer weit offenen Laterne. Der ganze Bau ist eine durchaus selbständige, auch in den frei erfundenen Formen hochbedeutende Schöpfung von den schönsten Verhältnissen, ein in allen Teilen ernstes, würdiges, echt deutsches Werk.

III. Der Kirchenbau in Westeuropa.

In den **Niederlanden** äußerte sich die politische Trennung zwischen dem Norden und Süden auch auf dem Gebiete der Kunst, um so mehr als sie zugleich eine religiöse wurde. Mit der von den Jesuiten bewirkten Umkehr **Belgiens** zum katholischen Glauben kam hier der Barockstil in Aufnahme, der einerseits dem sinnlicheren Wesen seiner mit romanischen Elementen gemischten Bevölkerung besser zusagte, als die nüchternen Anschauungen der Holländer, andererseits von den Künstlern, die Italien kennen gelernt hatten, Rubens an der Spitze, gepflegt wurde. Doch finden wir die italienischen Formen nicht bloß nachgeahmt, sondern so mit germanischen Gedanken versetzt, daß eine nationale Kunst zu Tage tritt.

Beispiele: Die Jesuitenkirchen zu Antwerpen, Löwen, die Beguinenkirche zu Brüssel. Bemerkenswert ist die den Langhaus- mit dem Zentralbau verbindende Anlage von Notre Dame d'Hanswyk zu Mecheln, weil sie in Deutschland lange nachwirkte: eine auf der Mitte angeordnete Rundkuppel tritt über die Breite des Hauptschiffs hinaus und wird von den ihrer Kurve folgenden Seitenschiffen als Umgang begleitet.

Das mit niederdeutscher Zähigkeit am Protestantismus festhaltende **Holland** dagegen wies die römisch geartete Kunst entschieden zurück. Entstanden in Belgien prunkende Meßkirchen, so bildete sich hier, nach dem Vorgang von Charenton (s. Frankreich), ein neuer Typus: der Predigtsaal.

Der bisher noch geltende Formenreichtum der Spätgotik und der Frührenaissance muß einfacheren Bildungen weichen, deren künstlerische Bedeutung zwar nicht hoch zu werten ist, aber dennoch das stammverwandte, religiös ähnlich, d. h. kalvinistisch gerichtete Norddeutschland deutlich beeinflußt. — Allmählich gelangte in Holland der verstandesmäßige Klassizismus zur Blüte, während sonst ringsumher das Barock noch lange seine üppige Herrschaft übte.

England hielt im Kirchenbau an einer trockenen, unfruchtbar gewordenen Gotik fest, so daß weder die Renaissance, noch das Barock dort Fuß zu fassen vermochte. Unter den wenigen Künstlern, welche dem letzteren ihre Kräfte widmeten, ragt Christoph Wren (1632—1723) mit der großartigen St. Paulskirche in London, der drittgrößten der Welt, hervor.

Er hatte nach dem Vorbild von St. Peter in Rom für sie eine reine Zentralanlage geplant, der katholische Hof verlangte aber einen Langhausbau. So stellte Wren, den gestreckten dreischiffigen Grundriß der abgebrannten gotischen Kirche benützend, über das östliche Querschiff in der vollen Breite des Langhauses eine riesige Kuppel, vielmehr drei ineinandersteckende, von eigentümlicher, in statischer Hinsicht bewundernswerter, vom ästhetischen Gesichtspunkt nicht völlig einwandfreier Konstruktion, sofern die Trommel der innersten vom untern Kranzgesims an sich nach oben verengert und demgemäß ihre Säulen nach innen neigt. Die äußere Trommel baut sich in zwei Geschossen auf, ebenso die Fassaden; die westliche hat über einer stattlichen Freitreppe eine tempelartige Vorhalle und zwei Türme auf den Ecken. — In der Folge nimmt die englische Baukunst immer mehr klassische Formen nach Palladios Regeln auf, die Kirchen erhalten Tempelfront, während ihre innere Gestaltung meist Saalform zeigt; es bildet sich, lange ehe man in Frankreich ähnliche Wege ging, der klassizistische Stil aus, dem man dort die Bezeichnung „Empire" gab.

Frankreich. Dieselben religiösen Gegensätze, wie in den Niederlanden, bewegten auch das französische Nachbarreich. Doch kam es hier längere Zeit nicht zu einer scharfen Trennung der künstlerischen Anschauungen. Baute doch derselbe Hugenott, Salomon Debrosse, die katholische Kirche St. Gervaise mit ihrer vollendet schönen Fassade und das kalvinistische Bethaus zu Charenton, eine Basilika in den ein-

fachsten Formen nach den Regeln Vitruvs mit ringsumlaufenden Emporen, in welcher wir dem ersten Keim für das protestantische Gotteshaus begegnen.

Wie seit dem Erwachen des nationalen Bewußtseins in Frankreich das Verhältnis der gallikanischen Kirche zu Rom sich längst gelockert hatte, so bewahrte sich

Abb. 308. Der Invalidendom in Paris.

auch die französische Kunst ihren volkstümlichen Charakter. Die Künstler gingen zwar nach Italien, die Werke der Alten zu studieren, aber die Kenntnisse und Anregungen, die sie mit nach Hause nahmen, verwendeten sie mit dem feinen Geschmack, der das französische Volk von jeher auszeichnet, in durchaus selbständiger Weise. Das hatte schon der französischen Renaissance mit ihrer Anmut und der feinen Durchbildung ihrer Schmuckformen ein besonderes Gepräge gegeben. Auch die Übertreibungen des

Barockstils lehnte der angeborene Schönheitssinn der französischen Künstler ab und vergaß bei aller Großartigkeit der Bauten, welche die Prachtliebe der französischen Ludwige ins Leben rief, das schöne Maß, das die Antike lehrte, so wenig, daß man von einem „französischen Barock" eigentlich nicht reden kann.

In der gewaltigen Kirche der Sorbonne (1635—59) führte Jacques Lemercier den Kuppelbau in Frankreich ein. Zugleich ist sie ein Beweis für die künstlerische Sorgfalt, welche die französischen Architekten, im Gegensatz zu den Italienern, den Außenseiten ihrer Kirchen widmeten. Diese begnügen sich häufig damit, eine glänzende Fassade, deren bauliche Gedanken mit der Disposition der dahinterstehenden Kirche häufig in gar keiner Beziehung stehen, an ihre Vorderseite zu kleben und die andern Seiten in ungegliederter, oft rohester Form als kahle Mauern zu belassen. Das ästhetische Gefühl der Franzosen verlangt dagegen eine gleichmäßige Durchbildung sämtlicher Teile, schafft also wirkliche Seitenfassaden. — François Manjart (1593 bis 1666) vermeidet in der Abteikirche von Val de Grace alle barocke Derbheit und Häufung und duldet keinerlei Vermischung von Architektur und Plastik. Seine architektonischen Formen sind die edelsten, anmutig, von antiker Reinheit. Nirgends sonst, auch in Italien nicht, kaum in England oder Holland, giebt ein Künstler seinen Gedanken einen so klaren, abgemessenen, vornehmen Ausdruck, der sich von der römisch-jesuitischen Art grundsätzlich unterscheidet. — Sein Großneffe, Jules Hardouin-Manjart (1646—1708), suchte die klassisch-strenge Weise des Vorgängers mit den üppigeren Formen des Barock zu vereinigen, welche der Geschmack des prachtliebenden Hofes begehrte, ohne übrigens die Linie der Schönheit zu überschreiten. Die Schloßkirche in Versailles ist sein glänzendstes, der Invalidendom in Paris (vollendet 1706) sein größtes Werk. Jene ist als Doppelkapelle angelegt, ein Rechteck, die östliche Schmalseite zum Chor gerundet. Eine rings umlaufende Pfeilerarchitektur trägt das obere Stockwerk, auf dessen von korinthischen Säulen getragenem Konsolengesims das durch Gurten und tiefe Stichkappen gegliederte Tonnengewölbe ruht. Geschmackvolles Stuckornament leitet zum Deckengemälde. Die Säulenstellung ist von klassischer Schönheit, die Gesamtwirkung von stolzester Pracht, obwohl Farbe und Vergoldung mit feinfühliger Zurückhaltung verwendet sind. — Von nicht geringerer Vollendung der Form ist der Invalidendom (Abb. 308), ein Sinnbild französischer Eleganz im besten Sinn. In den edelsten Verhältnissen erhebt sich der zweigeschossige, maßvoll gegliederte, quadratische Unterbau, leicht und doch sicher steht darüber die Kuppel in wunderbar schöner Umrißlinie, über der Laterne mit ihrem wirksam ausladenden Umgang schließt eine hochgezogene Helmspitze das bei aller Kraftäußerung doch schlanke Bauwerk bedeutungsvoll ab. — Der Grundsatz der französischen Kunst, daß die Schönheit mit der Einfachheit gepaart sein müsse, hat hier Leben und dauernde Gestalt gewonnen.

IV. Das Rokoko,

das nach dem Tode Ludwigs XIV. unter dem Einfluß des immer mehr entartenden französischen Hofes als eine neue Kunstweise auftritt, ist kein neuer Bau-, sondern nur ein aus dem Barock hervorgegangener Dekorationsstil, der wesentlich an den Innenräumen zur Erscheinung kommt.

Die kräftigen architektonischen Formen werden aufgegeben, selten kommt die Säule, kaum noch der Pilaster zur Verwendung, die Gesimsbildung wird matt und verflacht sich, an Stelle der ausdrucksvollen, durch Licht- und Schattenwechsel wirkenden Bauglieder tritt leichtprofiliertes Rahmen- und Täferwerk. Zur Belebung der Umrahmungen und Flächen findet das Rokoko, die bisherige pomphafte Ornamentik aufgebend, leichtere, flüssigere Formen, in welchen es einen erstaunlichen Reichtum neuer Gedanken entfaltet. Im buntesten Wechsel und in zierlichster Anordnung legen sich naturalistisch gehaltene oder stilisierte Blätter und Zweige, Blüten und Gräser zwischen die kräftigeren Formen des Laub- und Gitterwerks, des Tropfsteins und der Muschel. Die letztere, ihre natürliche Form verlassend, wird zu jenem Schnörkel, der in C-Form, bald flachgekehlt, bald gerippt oder blattartig modelliert, als das Grundmotiv und charakteristische Merkmal der Rokokodekoration auftritt. Die Fülle des den Künstlern zur Verfügung stehenden Schmuckwerks duldet keine Beengung: in losem Spiel aus der Fläche über den Rahmen quellend, von diesem in die umrahmte Fläche hineinflutend, legt sie über beide ein reizendes Geschlinge von flatterndem Ranken- und Bandwerk, dessen willkürliche, fast immer unsymmetrische Biegungen und Schwingungen zwar den Widerspruch herausfordern, aber durch die delikate, auch hinsichtlich der zarten Farbe feingestimmte Behandlung der zierlichen Gebilde zur Bewunderung der unerschöpflichen Erfindungsgabe hinreißen, welche mit immer neuen Formen zu überraschen weiß.

Auf Gille-Marie Oppenort (1672—1742) und Juste Aurèle Meissonier (1693—1750), der die Unsymmetrie im Ornament einführte, gehen die Anfänge dieses Zweigs

des Spätbarocks zurück. Obwohl er also aus französischem Boden erwachsen ist, hat er doch in Frankreich selbst nur kurze Zeit geherrscht. In Italien fand das Rokoko keinen Eingang, auch die österreichischen Lande haben es fast völlig abgelehnt. Seine reichsten Blüten trieb es in Deutschland: in Sachsen hat Pöppelmann, in Preußen Knobelsdorf, in Südwestdeutschland Neumann seine Formen meisterhaft gehandhabt, der letztere auch in seinen Kirchen. Glänzende Beispiele für die Verwendung dieser Schmuckkunst im katholischen Kultus enthalten die oberschwäbischen Klosterbauten (S. 561 f.).

Für den ruhigen Ernst des protestantischen Gotteshauses eignet sich diese an den üppigen Fürstenhöfen gepflegte Stilrichtung nicht. Das fühlte man selbst in jener Zeit. Nur in einzelne Kirchen und Hofkapellen hat sie sich hineingewagt. Wo sie es that, da behält die Architektur ihren barocken Charakter in abgeschwächtem, nüchternem Ausdruck, die Ornamentik verliert ihr frisches Leben und beschränkt sich auf kleinliche, unruhige Formen, welche keineswegs zur Andacht stimmen.

V. Der Klassizismus.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts beginnt die Kunst sich von den derben Formen des Barock und den spielenden des Rokoko ab- und den altklassischen wieder zuzuwenden. Die Ausgrabungen in Pompeji und die Veröffentlichungen über die Denkmäler in Süditalien und Griechenland legten der erstaunten Welt klar, daß nicht die Renaissance, nicht einmal die römischen Werke die reine Schönheit der griechischen Kunstblüte darstellen, und beinahe mit Einem Schlage vollzog sich die Stilwandlung.

„Klassisch" war freilich die neue Mode damit noch lange nicht, ob sie sich schon so nannte und selbst auf die Tracht der Frauen Einfluß übte. Es war vielmehr nur ein Spielen mit den alten Formen. Vornehmlich in der Kleinkunst hielt man sich an die Vorbilder, welche die Funde aus der verschütteten Stadt darboten. Die willkürlichen Schnörkel des Barock, wie die naturalistischen Motive des Rokoko wurden verbannt, nur klassische Schmuckformen wurden zugelassen. An die Stelle der frei erfundenen geschweiften Zierlinien tritt der antike Mäander, das Muschelornament wird ersetzt durch dürftige Palmetten, die graziös gelegten Blumen und Gräser durch steife Lorbeerkränze. Alle Formen werden schlicht, die architektonischen — Säulen und Gesimse — streng nach den alten Mustern gebildet. Nicht bloß an der Fassade des bürgerlichen Hauses oder am Hausgeräte erscheinen diese steifen Bildungen, welche in ihrer vermeintlichen Korrektheit eher die Bezeichnung dürftig als anmutig verdienen: selbst in Kirchen werden sie verwendet (Wiblingen und Salmannsweiler), machen aber meist einen frostigen Eindruck. Die Nüchternheit dieser Richtung hat ihr den Namen „Zopfstil" eingetragen. Von größeren Bauten, die ihm in Deutschland ihr Dasein verdanken, nennen wir die stattlichen Kuppeltürme auf dem Gendarmenmarkt in Berlin, welche Karl von Gontard 1780—85 ausführte.

In Frankreich dagegen, das sich nie allzuweit von den klassischen Formen entfernt hatte, wird die Antike zwar auch nicht in ihrer Lebensfülle, aber doch geistreicher erfaßt. Dort hatte Servandoni in der 1742 begonnenen Fassade von St. Sulpice der klassischen Ausdrucksweise sich wieder genähert: er stellte vor die Kirche eine dreifache toskanische Säulenreihe, welcher über dem unverkröpften Triglyphengesims ein jonisches Stockwerk entsprach. Auf den Ecken erheben sich gut entwickelte Türme, die auf einem kurzen Steinhelm eine Statue tragen. Noch entschiedener tritt die Betonung altklassischer Formengebung an der von 1764–81 von Soufflot erbauten Kirche Ste. Geneviève, später Pantheon genannt, zu Tage, deren ernste korinthische Vorhalle von dem gleichnamigen römischen Bau entlehnt ist. Den Eindruck eines Gotteshauses macht sie freilich, bei aller Würde, weder im Äußern noch im Innern.

Abgesehen von solch ernsten Anläufen folgt nun in den letzten Jahrzehnten des zu Ende gehenden Jahrhunderts nach dem Übermut des Barocks und Rokokos eine Zeit völliger Ernüchterung. Kahl, kaum dürftigsten Schmuck tragend, stehen die Kirchen, welche die gedankenarme Zeit schafft, selbst das Innere der vorhandenen, samt allem, was sie enthalten, wird mit weißer Farbe überzogen, die den Eindruck von Marmor machen soll, und da und dort muß selbst der bunte Fensterschmuck der alten Kirchen durchsichtiger Verglasung weichen. Kunstgefühl und Kunstbedürfnis schwinden: die Kunst schläft ein.

B. Die Plastik.

Wie in der Architektur, so ist Michelangelo auch in der Plastik, die er als sein eigentliches Schaffensgebiet bezeichnete, seine eigenen Wege gegangen. Nicht die reine Schönheit will er darstellen, übermenschliche Größe, Kraft und Hoheit soll sein Meißel zum Ausdruck bringen. So schiebt er auch in der Skulptur die alten Gesetze beiseite und schafft sich eine neue Formensprache für seine gewaltigen Gedanken. Jene konnte er seinen Nachfolgern hinterlassen, nicht seinen Geist. Noch eine Zeitlang (1580—1630) zehrte die Plastik von den Errungenschaften der Renaissance, oder sie ahmte die Weise des großen Florentiners nach; endlich machte sie Anlehen bei der Malerei, der sie sonst die Wege gezeigt hatte, — bei den Manieristen und Naturalisten, aber für die Erfassung und Ausführung idealer Aufgaben fehlte die Kraft.

Der Anstoß zu neuer Entwicklung kam ihr von religiöser Seite. Es ist das erste Mal, seit dem Aufblühen der Gotik, daß die Kirche einen ganz unmittelbaren Einfluß auf die bildende Kunst übt. Die Renaissance hatte aus eigenem Schönheitsdrang für sich geschaffen, die Ideen zwar benützend, welche die Kirche ihr darbot, aber zu dieser selbst sich gleichgültig verhalten. Jetzt drückte der jesuitisch-schwärmerische Geist des Katholizismus, der mit dem Ende des 16. Jahrhunderts zur Herrschaft gekommen war, der Baukunst eine andere Richtung gegeben und bereits die Malerei für die Ausschmückung seiner hochgewölbten Kirchen in seine Dienste genommen hatte, auch der Plastik das Gepräge der überspannten, leidenschaftlichen Erregtheit auf, welche sein Wesen bezeichnet. Auch hier, wie auf dem Gebiete der Baukunst, ist es Bernini (S. 554), welchen der Vorwurf trifft, daß er seine reiche Begabung dazu verwandte, die Skulptur auf eine Bahn zu führen, welche den Grundbedingungen plastischen Gestaltens zuwiderläuft. Und dennoch bleibt er auch auf diesem Gebiet ein Meister ersten Rangs.

Die Malerei, welche zur Versinnlichung bewegter seelischer Vorgänge ganz andere, viel reichere Mittel besitzt, mochte immerhin an die Lösung solcher Probleme gehen, wie sie die Zeit verlangte. Ihre großen Meister haben wirklich durch Auffindung freierer, der Natur abgelauschter Formen eine neue Blüte ihrer Kunst heraufgeführt. Die Plastik dagegen, für deren Schöpfungen Ruhe und Abgeschlossenheit Grundbedingung ist, hob ihr inneres Wesen auf, als sie, ihrer Schwesterkunst folgend, es unternahm, Bewegungen des Gefühls zur Darstellung zu bringen — durch leidenschaftliche Gebärden und flatternde Gewänder, durch gesuchte Stellungen und gewaltsame Verrenkungen, durch theatralisches Spiel der Hände, schwärmerisches Knieen und verzückten Aufschlag der leblosen Augen. Dazu kommt die Verwendung naturalistischer Formen und Gegenstände, deren Wiedergabe lediglich nur Sache der Malerei sein kann: vermeintlich täuschende Nachahmung der Stoffe, Draperien mit Troddeln und Fransen, Wolkenballen und Sonnenstrahlen, welche die Wirkung erhöhen sollen, — dort ein hohles Pathos, hier komödienhafte Unnatur.

Daß schon die äußere Haltung solcher Figuren weder ihren künstlerischen noch ihren religiösen Wert steigert, braucht nicht erst gesagt zu werden. Den letzteren soll die Beigabe von Emblemen und Marterinstrumenten größten Formats erhöhen oder die mit grausamer Natürlichkeit gegebene Schilderung ausgesuchter Leiden: dem geschundenen Heiligen hängt die Haut in Stücken vom Körper und — der Engel, der dabei steht, deutet keineswegs mit Teilnahme, vielmehr mit vorwitzigem Lächeln auf den Märtyrer, der sich unter seinen Qualen krümmt. Auch sonst ist Mienenspiel und Bewegung der agierenden Persönlichkeiten keineswegs immer würdig zu nennen. Häufig machen die Engel und Heiligen, wie schon bei Correggio, in so lebhafter, kokettierender Art Konversation miteinander, daß man ihr Gebaren für unverträglich ansehen muß mit dem Ort, an welchem die Scene vor sich geht. Der lüsterne Blick, mit welchem in einer Gruppe Berninis der Engel der in Verzückung dahinsinkenden hl. Teresa den Pfeil der göttlichen Liebe in die Brust stößt, ist geradezu empörend.

Da die Reihe der Affekte schließlich doch eine beschränkte ist, so müssen für weitere Darstellungen des Übersinnlichen andere Hilfskräfte beigezogen werden. Man findet sie in den Allegorien. Statt aber diese Vorstellungen, für welche eine Verkörperung sich ja wohl denken läßt, ein ruhiges Dasein führen zu lassen, wie es in ihrem Wesen läge, nehmen sie an den Handlungen und heftigen Bewegungen der übrigen Figuren ebenso lebhaften Anteil. Die Tugenden und Laster werden miteinander handgemein: so in den tollen Gruppen zu den Seiten

des Ignazaltars im Gesù, wo der Glaube die Abgötterei zu Boden schleudert und die Religion das Ketzertum besiegt, das durch Schlangen und Bücher Luthers und Calvins gekennzeichnet ist.

Die Skulptur beanspruchte nunmehr auch den Hauptschmuck für den Altar zu liefern, ein Vorrecht, das bisher der Malerei zugestanden war. Zunächst trat eine aus wenigen Figuren bestehende Gruppe, eine Maria mit dem Leichnam Jesu oder ähnliches, an die Stelle des Altarbilds. Aber bald genügte eine solche einfache Anordnung nicht mehr: die Glorie wird mit Vorliebe verwendet, in welcher, jetzt noch von umrahmender Architektur eingeschlossen, die heilige Person, von Wolken getragen, verzückten Gesichts emporschwebt, begleitet von Engeln und Kinderfiguren, welche die Fahrt vergnüglich mitmachen. Endlich entwickelt sich die Gruppe, welche nicht mehr mit dem Altar verbunden ist, sondern wie ein Gemälde eine Nische ausfüllt, immer selbständiger, zu einer Art von Wandskulptur. Zusammenhangslos bevölkert eine Schar von Figuren die Marmorwolken, welche in der Nische verteilt sind. Damit hat die Barockplastik die letzte Schranke niedergerissen, welche sie von der Malerei schied, es fehlt schließlich nur noch die früher übliche Bemalung der Figuren. An einzelnen Orten taucht sie wirklich auf, wird aber, wie auch die Wachsbildnerei, von zünftigen Künstlern abgelehnt.

Vom Relief macht die Barockkunst sehr ausgiebigen Gebrauch, in ihrer Weise freilich, indem sie es einerseits, ihrem Prinzip entsprechend, durchaus malerisch anordnet, andererseits zum Zweck der Steigerung seiner Wirkung fast in der Stärke der Freiskulptur ausführt.

Eine solche Kunst vermochte, so groß auch ihre technische Fertigkeit war, in der Durchbildung des menschlichen Körpers den Forderungen des ernsten Stils nicht zu genügen. Oder sie wollte nicht. Die Muskulatur von Kraftgestalten tritt übertrieben hervor, diese selbst machen oft den Eindruck des Derben, ja geradezu den des Gemeinen. Auch hier gab die gleichzeitige Malerei das böse Beispiel. Dagegen sind zarte Bildungen in schwammiger Weichheit behandelt. Die Gewandung kümmert sich wenig um den Körper, den sie nicht bloß bedecken, sondern in seiner Haltung auch andeuten soll, und ordnet sich meist ganz stillos, in unruhigen, hohlen, aufgeriebenen Falten nach rein malerischen Gesichtspunkten.

Die Grabmäler, von denen Bernini selbst eine größere Anzahl herstellte, erhalten durch ihn neue Motive. Die Gestalten der Päpste, welche über ihren Särgen sitzen oder knieen, sind nicht selten wirkliche Kunstwerke, wie die Barockskulptur überhaupt, und ganz besonders Bernini selbst, im Bildnis, bei dem das Pathos wegfiel, ihr Bestes, zum Teil Vorzügliches geleistet hat. Um so schlimmer aber ist die sonstige Anordnung. Hatte die Renaissance dem Sarge Engel beigegeben, so übernahmen es jetzt allegorische Figuren, der Trauer um den Verstorbenen oder ihren achtungsvollen Gesinnungen für ihn den bewegtesten Ausdruck zu verleihen, und zu ihnen tritt, von Bernini wieder in die Kunst eingeführt, der Knochenmann, um, mit dem Leichentuch grausig drapiert, am Sarg allerlei Hantierung zu treiben und den nötigen Schauereffekt hervorzurufen.

Ganz unglaublich ist die Masse von plastischen Figuren, welche das Barock in seinen Kirchen, man darf wohl sagen — verschwendet. Auf den Gliedern der Außen-, noch mehr der Innenarchitektur, auf den Altären und Kanzeln stehen, sitzen, hängen, balancieren ungezählte Heilige, Engel, Putten in den verwegensten, oft unmöglichsten Stellungen, lediglich zur Dekoration oder zur Vollendung der architektonischen Linienführung. Daß sie bei der Sicherheit, welche die Barockkünstler in der Perspektive bekunden, hier eine bedeutende, jedenfalls die beabsichtigte malerische Wirkung üben, soll anerkannt werden. Nicht minder, daß die Bravour, mit der die Bildhauer arbeiten, eine bedeutende ist, und endlich: daß in dem großen Haufen der Spreu sich doch auch manches Genießbare, ja Wertvolle findet, aber immer nur da, wo das affektierte Pathos beiseite gelassen ist. Wir nennen von Bernini selbst vornehmlich seine liegenden Statuen, in welchen nicht mehr das aufregende Leiden, sondern das Ruhen im Tode zur Darstellung kommt: die selige Ludovica Albertoni und den hl. Sebastian in Rom, — von Stefano Maderna (1571—1636) die ergreifende Gestalt der hl. Cäcilie. Aus demselben Grund sind auch die Kinderfiguren des Barock häufig vortreffliche Gebilde, besonders die von Alessandro Algardi (1598—1654), der sonst ganz Bernini-Schüler ist, und die des Belgiers François Duquesnoy, gen. il Fiamingo (1594—1644), welchem die Barockkunst eines ihrer besten Bildwerke, das der Antike nahe kommt, die hl. Susanna in S. M. Loreto in Rom, auch den würdigen St. Andreas in St. Peter verdankt. Während die italienischen Bildhauer größtenteils Bernini nachwandeln, der in der Kunst wie ein Fürst herrschte, wußten unter den Franzosen, welche um 1700 in Rom beinahe die Mehrzahl der Künstler ausmachten, nicht wenige seine Übertreibungen zu vermeiden. Pierre le Gros (1656—1719), um seiner Eleganz willen von den Jesuiten viel beschäftigt, hat zwar mit Tendon jene berüchtigten Gruppen im Gesù ausgeführt, aber auch das geschmackvolle Relief desselben Altars, und der mit ihm in Rom wirkende feinfühlige Jean Antoine Houdin (1641—1728) läßt an seinem

wirkliche Andacht darstellenden hl. Bruno und andern Arbeiten merken, daß die schlimmsten Auswüchse der Barockskulptur zu verschwinden beginnen.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts folgt die Plastik der Malerei, welche allmählich zur Antike zurückkehrt, allerdings ohne vorerst mehr zu erreichen als eine glatte Formenrichtigkeit. Ihr kirchlicher Zweig treibt in der Zeit der Aufklärung nirgends bedeutende, mindestens keine erfreulichen Blüten.

C. Die Malerei.

I. Das 17. Jahrhundert.

Die große Bewegung, welche in der Gegenreform durch die katholische Welt ging, übte ihre Wirkung auch auf die malende Kunst. Die neue, jesuitische Frömmigkeit geht darauf aus, die Gemüter zu erschüttern, um sie zu beherrschen, sie braucht für die Massen auch bildliche Darstellungen der Seelenzustände, die sie herbeiführen will: nicht stille Versenkung in den Glaubensinhalt, nicht Frieden sollen die religiösen Bilder wirken, — gewaltsam ergreifen, hinreißen sollen die Schilderungen inbrünstiger Andacht, schwärmerischer Verzückung, leidenschaftlicher Hingabe an die Kirche. An die Stelle der sanften Madonnen mit ihrem Gefolge von würdigen Heiligen treten mit grausiger Wirklichkeit vorgeführte Marterscenen, Visionen ekstatischer Ordensleute stehen über den zahllosen neuerrichteten Altären, und Verklärungen, welche einen Blick thun lassen in die himmlischen Freuden, schmücken die Gewölbe der mit verschwenderischer Pracht sich füllenden Kirchen.

Die Malerei des 17. Jahrhunderts vermochte diesen Forderungen gesteigerten Gefühlslebens vollauf zu genügen. Technische Schwierigkeiten kannte sie kaum mehr. In der Zeichnung sicher, der Farbe und des duftigen Spiels von Licht und Schatten, von Hell und Dunkel völlig mächtig, zog sie jetzt ein Neues, die Landschaft mit ihren Reizen, in den Kreis künstlerischer Darstellung, teils in Verbindung mit dem Figurenbild, teils in selbständiger Behandlung, und vollendete damit die realistische Wiedergabe des von dem Auge Erfaßten.

Italien. Die Kraft der Renaissance hatte, alternd, schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts nachzulassen begonnen. Manierismus nennt man die Richtung, welche die Ausdrucksformen der großen Meister zwar handfertig nachahmend festhielt, aber mit neuem geistigem Inhalt nicht mehr zu erfüllen vermochte. Da vollzieht sich, um 1580, ein Wechsel der Anschauungen und Bestrebungen. Eklektiker heißen in der Kunstgeschichte diejenigen, welche von den alten Meistern das Beste nehmen und durch ernstes Naturstudium neu beleben wollten, — Naturalisten die andern, die die Natur allein als Lehrmeisterin gelten ließen, obwohl auch sie, bewußt oder unbewußt, auf die Errungenschaften ihrer Vorgänger nicht völlig zu verzichten vermochten. Bologna ist die Geburtsstätte des neuen Stils, die neue Bologneser Schule wird in Italien die führende.

Ihre Gründer, die Häupter der eklektischen Richtung, sind die drei Carracci, Ludovico (1555–1619), der seine Neffen Annibale (1560—1609) und Agostino (1558 bis 1602) veranlaßte, mit ihm in ihrer Vaterstadt eine Malerschule — im Sinne der Neuzeit — zu eröffnen, welche alles lehren sollte, was der Künstler brauchte. In der Zeichnung halten sie auf Korrektheit, in der Komposition zeigen sie lebendige und doch maßvolle Gruppierung auf malerisch ausgebildetem Hintergrund, in der Farbe schließen sie sich an Correggio und die großen Venezianer, besonders Paul Veronese, an, die Gewandung dagegen beginnt ihre bisherige, auf die Antike zurückgehende Straffheit zu verlieren, sie wird unruhiger, flatteriger. Im Fresko, meist mythologischen Inhalts, sind die Carracci ebenso bedeutend als im größeren und kleineren Tafelbild. Der geistvollste der drei, Annibale, hauptsächlich in Rom beschäftigt, offenbart in seinem Christus, der dem aus Rom weichenden Petrus mit dem Kreuz auf der Schulter be-

gegnet („quo vadis?"), und in seinen heiligen Familien ebensoviel Größe als Schönheit und Innigkeit. — Agostino widmete sich mehr dem Kupferstich und der Lehrthätigkeit. — Nach dem Weggang Annibales von Bologna und dem frühen Tode seines Bruders war Ludovico das Haupt der Schule und bewies durch eine Reihe großer Werke, unter denen wir Christus in der Vorhölle, die Berufung des Matthäus, die Bekehrung des Paulus, das Begräbnis der Maria durch die Apostel hervorheben, daß seine Richtung einen bedeutsamen Fortschritt in der Technik wie in der Komposition bezeichnet und den überwältigenden Einfluß begreiflich macht, den sie auf die gesamte italienische Kunst ausübte.

Von den Carraccischülern besaß Guido Reni (1575—1642) die größte Begabung, ein hohes Gefühl für reine Schönheit und die reichste Erfindungskraft, die ihn zu einem überaus fruchtbaren Maler machte. Die Volkstümlichkeit, welcher er sich heute noch erfreut, geht weniger auf seine Fresken und großen Altarbilder zurück — der hl. Andreas auf seinem Todesgang, das liebliche Engelskonzert in Rom, eine Pietà und ein Christus am Kreuz in Bologna, — als auf seine überaus zahlreichen und oft wiederholten Andachtsbilder: den Christus mit der Dornenkrone, die Schmerzensmutter in Dresden, in welchen er die Schilderung des Seelenleidens in ergreifender Weise dem Beschauer nahe bringt, nur daß in seiner späteren Zeit die sanfte Weichheit zu matter Sentimentalität wird und seine sonst blühende Farbengebung sich verflacht. — Guidos Jugendgenosse, Francesco Albani (1578—1660), der sich meistens in der antiken Götterwelt bewegt, bevorzugt auch im religiösen Bild die Landschaft. Er bevölkert sie mit Putten und Engeln, welche er an den heiligen Geschichten teilnehmen läßt, z. B. an Marias Kinderwäsche auf der Flucht nach Ägypten, wo sie die Windeln aufhängen. — Auch Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641), stammt aus Bologna und ging durch die Akademie der Carracci. Weniger empfindsam als Guido nimmt er es ernster mit dem Studium der Natur und kommt darum zu kräftigerem Ausdruck und wahrer Modellierung. Seinen Ruhm begründete er durch seine Hieronymusfresken in S. Onofrio zu Rom, denen die in S. Luigi mit ihren vollendet natürlichen und hochedlen Schilderungen des Lebens der hl. Cäcilie folgten. Sein bestes Altarbild ist die letzte Kommunion des Hieronymus im Vatikan, das den Heiligen, von den Seinigen gestützt, sterbend vor dem Altar auf den Knieen zeigt. Die vier Evangelisten in den Zwickeln der Kuppel von S. Andrea della Valle sind seine höchste Leistung. Die kleine Landschaft mit biblischer Staffage hat er wesentlich weiter entwickelt. — Giovanni Lanfranco (1580—1647) widmete seinen, die strengeren Formen oft vernachlässigenden, übrigens frisch und lebendig geführten Pinsel vornehmlich der Darstellung übertriebener Ekstase im Wand- und Ölbild. Kuppeln (im Gesù zu Neapel, in S. Andrea della Valle zu Rom) in flotter Perspektive und leichter Anordnung mit himmlischen Glorien zu füllen, war seine besondere Lust.

Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino (1590—1666) hat zwar nicht bei, aber von den Carracci gelernt, jedoch sonst seine eigenen Wege gesucht, die ihn mehr zu den Naturalisten führten. Auch seine dunklen Schatten und scharfen Lichter, seine minder geschlossene Kompositionsweise stellen ihn näher zu Caravaggio. Sein Petronillabild im Vatikan, in dessen unterem Teil der Verlobte der Heiligen ihren Leib aus dem Grabe heben läßt, während der obere ihre Aufnahme in die Seligkeit schildert, gilt für seine bedeutendste Arbeit. Hier, wie in seinen Fresken und auf zahlreichen Tafel- und besonders in den beliebt gewordenen Halbfigurenbildern (Austreibung Hagars, hl. Sebastian, Magdalena) erweist er sich als einen Meister glänzender Farbengebung, die sich später der Guido Renis nähert, aber gegen das Ende seines Wirkens kälter wird. — Zu der Schule der Carracci, obwohl besonders in der kreidigen Farbe von ihr sich unterscheidend, wird Giovanni Battista Salvi, genannt Sassoferrato (1605—1685) zu rechnen sein. Er malt beinahe ausschließlich milde Madonnen mit dem Kinde in Halbfigur, nicht bedeutend im Ausdruck, aber seiner Zeit viel begehrt.

Hatten die Eklektiker bei allem Ernst des Naturstudiums doch die Nachwirkung der großen Meister der Hochrenaissance nicht völlig verleugnet, so brach Michelangelo Amerighi, genannt Caravaggio (1569—1609), diese Verbindung völlig ab und suchte durchaus selbständige Pfade. Er will nicht durch die Schulmethode abgeklärte Darstellungen, sondern aus dem Leben gegriffene Wirklichkeit geben. Mit diesem auch den Eklektizismus bekämpfenden Streben steht er an der Spitze der Naturalisten.

Im Kolorit anfänglich an die Venezianer, besonders Giorgone, sich anschließend, wendet er später immer stärkere Mittel an für den Ausdruck der rücksichtslosen Leidenschaft, die ihn beherrschte und im erbitterten Streit mit seinen Kunstgenossen sogar zu blutiger Gewaltthat trieb. Seine Modellierung wird später plastischer, glatter, aber zugleich härter, die Lichtwirkung steigert er bei meisterhafter, nur oft zu weitgehender Verwendung des Helldunkels durch grelle Gegensätze; in seinen meist der biblischen, vornehmlich der Leidensgeschichte entnommenen Bildern führt er in den Nebenpersonen derbe Leute aus dem Volke ein. Aber trotz des ausgesprochensten

Realismus, der sogar manche seiner Gemälde in den Kirchen unmöglich machte, sind sie dennoch von eigentümlich ergreifender Wirkung. Das beweist neben anderen Bildern von tief psychologischem Inhalt, der Verleugnung und Kreuzigung in Genua, der Bekehrung des Paulus, in erster Linie sein Hauptwerk, die mächtige Grablegung Christi im Vatikan. Man hat ihn stillos genannt, weil er in der Gruppierung den herkommlichen Aufbau verschmäht und neue Motive findet: er hat sich seinen eigenen Stil gebildet. Eine Schule nicht, dazu war sein Leben zu unstet und zu kurz. Aber der Eindruck, den seine Eigenart hinterließ, ist im ganzen 17. Jahrhundert diesseits und jenseits der Alpen ein tiefgehender gewesen.

Abb. 309. Die Krönung der Maria. Von Velasquez. (Madrid.)

Am deutlichsten vielleicht bei dem Hauptvertreter der neapolitanischen Schule, Giuseppe de Ribera (1588—1656), einem geborenen Spanier, daher sein Beiname Spagnoletto, welcher, dem schwarmerisch finsteren Zug seiner heimatlichen Frömmigkeit entsprechend, Martyrerscenen und ekstatische Vorgange zum Hauptvorwurf für seine Schilderungen wahlte. Noch mehr als Caravaggio vernachlässigte er den Hintergrund. Er hüllt ihn am liebsten in Dunkel: aus diesem aber heben sich die hellen, in unerreichter Wahrheit und bewundernswerter Weichheit modellierten Gestalten, jugendlich schöne und greisenhafte, für die er eine besondere Vorliebe hatte, in leuchtendem Schmelz der Farbe ab. Die Roheit der Peiniger und die gefühlsstarke Ergebung der Gequalten giebt er mit gleicher Virtuositat, und neben solchen für die

Kirchen vielbegehrten Schauerscenen bietet er in seinen heiligen Familien Bilder stillen Friedens, welche ebenso erquickend sind wie jene entsetzlich. Für sein Hauptwerk gilt die von ihm mehrmals wiederholte Marter des hl. Bartholomäus, der geschunden werden soll (in Madrid); ihr nahe stehen die des hl. Laurenzius im Vatikan und mehrere Sebastianbilder. Von weniger stark auf das Gefühl wirkenden sei die großartige Kreuzabnahme, das geistreich komponierte Abendmahl der Apostel in Neapel, die Anbetung der Hirten im Louvre und die hl. Magdalena (mit den Zügen seiner Tochter) in Dresden genannt, alle mit technischer Meisterschaft gemacht. Bezeichnend für ihn sind die tiefen, vielleicht später nachgedunkelten Schatten, mit denen er zu arbeiten pflegt.

Florenz hatte seit dem Ende des 16. Jahrhunderts seine Führerschaft in der Kunst verloren, da es das schöne Maßhalten der Renaissance nicht vertauschen wollte mit der zur Mode gewordenen leidenschaftlichen Bewegtheit, welche die Barockzeit in die Kunst eingeführt hatte. Es fehlt dort nicht an Meistern, welche naturalistische Studien mit der alt gewohnten leuchtenden Farbe verbinden und darum nicht minder zu schätzen sind, weil sie die Übertreibungen der neuen Schule abweisen. Zwei mögen hier eine Stelle finden: Christofano Allori (1577—1621), der mit seiner Judith ein Bild von hinreißender Schönheit geschaffen hat. Kaum weniger bekannt ist sein Johannes in der Wüste und das auf dem Kreuz schlafende Christuskind. — Carlo Dolce (1616—1686) pflegt das Andachtsbild, am liebsten in Einzel- und Halbfiguren, die er in leidenschaftsloser Ruhe, nicht immer frei von affektierter Sentimentalität und in unkräftiger Farbe zur Anschauung bringt.

Spanien. Wo die finstere Inquisition die erbarmungslose Hand drohend selbst über die Kunst ausgestreckt hielt, den Malern Vorschriften für ihre Arbeit gab und ihre Schöpfungen durch die eigenen Genossen auf Glaubensreinheit überwachen ließ, da, sollte man denken, hätte jede Kunstblüte ersticken müssen. Und doch erstehen dort zwei Meister, den größten zuzurechnen, welche je den Pinsel führten, Velasquez und Murillo.

Nahe kommt ihnen ein dritter, Franzisco Zurbaran (1598—1662). Ob er wohl nur Mönche, Mönchsgeschichten und mönchische Entzückungen malt, so thut er's doch mit nationaler Selbständigkeit, mit so packendem Realismus und so völliger Beherrschung der technischen Mittel, insbesondere des Helldunkels, daß er würdig ist, neben jenen beiden größeren genannt zu werden. Allerdings sind seine Mönche nicht die Ordensbrüder des Fra Angelico, welche den Ausdruck ruhigen Glückes auf ihren von der himmlischen Glorie bestrahlten Gesichtern tragen. Zurbarans Leute sind derbe Kuttenträger aus dem Volke, deren magere Gesichter von Fasten und Selbstpeinigung reden, während die tiefliegenden dunklen Augen von schwärmerischem Feuer glühen.

In einem anderen Kreise bewegt sich Diego Rodriguez de Silva y Velasquez (1599—1660). Schon mit vierundzwanzig Jahren von Sevilla an den Hof in Madrid gezogen, ein Liebling Philipps IV., hat er selbst an diesem bigotten Hof keine einzige Vision gemalt, vielmehr sein Leben lang fast ausschließlich Bildnisse. Aber was er auf diesem Gebiete leistet, gehört zum Vollkommensten. Er ist ganz Realist: mit unglaublicher Sicherheit giebt er die Formen, aber mit nicht geringerer Wahrheit läßt er das innere Wesen der Dargestellten in lebendiger und geistreicher Charakterisierung vor den Beschauer treten und, zumal auf der Höhe seines Könnens, in einzigartiger Technik, derzufolge seine Bilder in der Nähe betrachtet ein Gewirr unvermittelt nebeneinander gesetzter bunter Striche und Flecken zeigen, welche erst vom richtigen Standpunkt aus gesehen zu bewundernswürdiger Farbenwirkung sich verschmelzen, eine malerische Kunstweise, welche die heutigen Impressionisten nachzuahmen versuchen.

Für die Kirche hat Velasquez ganz wenige Bilder geschaffen: den Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus dem Einsiedler, wobei der Künstler bewies, daß er auch die Landschaft beherrschte; eine Maria, welche in vornehmer Haltung, wenn auch demütigen Auges, vom Vater und Sohn den himmlischen Kranz empfängt (Abb. 309), einen nach der Geißelung niedergesunkenen und einen gekreuzigten Christus, der an den Dürerischen erinnert: das Haupt geneigt, das Gesicht von den blutigen Locken halbbeschattet, hebt sich die edel gehaltene Gestalt ergreifend ab von dem tiefdunklen Himmel.

Volkstümlicher als der realistisch gerichtete Velasquez ist sein Landsmann Bartolome Esteban Murillo (1617—1682) trotz seines schwärmerischen Idealismus. Zwar weiß er in seinen Bildern aus dem Volksleben, für welche er nur das harmlose Kindesalter, nie die entstellende Leidenschaft der Großen verwendet, sich realistisch genug zu geben, und auch seine Frauen bildet er nach den schönen Andalusierinnen, die ihm in seiner Heimat begegnen. Aber zum Liebling nicht bloß seines Volkes hat ihn doch nur das gemacht, daß er in seinen religiösen Bildern mit ihrer naiven, aber innigen Andacht, mit ihren Wunderdarstellungen und himmlischen Lichterscheinungen dem Verlangen der Menschenseele nach Darbietung des Übersinnlichen in so vollendeter und doch verständlicher, zum Herzen sprechender Weise entgegenkommt, und daß er selber glaubt, was er schildert. Dazu gebietet er der Farbe wie wenige,

und seine weiche, duftige Vortragsweise mit ihrem in feinen Übergängen harmonisch wirkenden Helldunkel eignet sich ganz vorzüglich für die Darstellungen, denen er seine Hauptthätigkeit gewidmet hat. Nicht minder vollendet ist seine Komposition: ob es kleine Bilder sind mit wenigen Figuren oder riesige Flächen, er füllt sie vortrefflich, ordnet auch die größten Massen unter einen Gesichtspunkt und hält sie mit sicherer Hand zusammen.

Während eines dreijährigen Aufenthalts in Madrid hat er von Velasquez gelernt und die Werke Tizians, Rubens', van Dycks und Riberas, die er dort fand, studiert, aber sich selbst ist er treu geblieben wie seiner Vaterstadt.

Murillo ist also vorherrschend Kirchenmaler, und außerordentlich groß ist die Zahl seiner Werke, denen der erfindungsreiche Meister, ohne sich zu wiederholen, das Dasein gab. Obenan stehen seine öfter gemalten Darstellungen der unbefleckten Empfängnis: Maria in weißem Ge-

Abb. 310. Jesus und Maria mit Elisabeth und Johannes. Von Murillo. (Louvre.)

wand mit blauem Mantel schwebt auf der Mondsichel von Engeln geleitet zum Himmel. Die bedeutendste im Louvre. — Unter seinen Visionsbildern, bei denen man das Hereinfluten des himmlischen Lichtes und das Zusammenfließen mit dem irdischen immer aufs neue bewundert, heben wir hervor: die hl. Klara, an deren Sterbebette die Himmelskönigin mit einem Gefolge von seligen Jungfrauen in weißen Gewändern kommt, — der hl. Antonius in seiner Zelle kniend, dem das Christkind in einem Kranz von Engeln erscheint, — derselbe mit dem Kinde auf den Armen, — die Engelküche: der hl. Diego als Klosterkoch, für den die Engel die Küchengeschäfte besorgen, während er eine Verzückung genießt, — der hl. Franziskus, zu dem sich Christus vom Kreuz herabneigt. — Nicht mindere Kraft zeigen seine Geschichtsbilder: Moses, Wasser aus dem Fels schlagend, die Speisung der Fünftausend, die hl. Elisabeth, Kranke pflegend, — in welchen Durst, Hunger und leibliches Elend ergreifend geschildert sind, während bei der Geburt der Maria die Engel sich an der Besorgung des Kindleins in herzerfreuender Weise beteiligen. — Es sind teils große Folgen mächtiger Bilder, teils kleinere Tafeln mit hl. Familien und Madonnen, zwar bei der Masse seiner Schöpfungen nicht alle von gleicher Vollendung, aber

immer ist es ihm heiliger Ernst mit seiner Arbeit und stets entzückt die Lebendigkeit seiner Entwürfe, die Pracht des einheitlich gestimmten Kolorits und der seelische Ausdruck seiner lieblichen und lebenswahren Gestalten (vergl. die alte Andalusierin als hl. Elisabeth, Abb. 310).

Die **Niederlande.** Daß die politische und kirchliche Scheidung der Niederlande in eine südliche und nördliche Provinzengruppe auch auf die Entwicklung der Kunst von Einfluß war, haben wir bereits bei der Besprechung der Architektur angemerkt. Auf dem Gebiet der Malerei zeigt sich dieselbe Erscheinung. Die monumentale konnte in einem Lande nicht gedeihen, dessen reformiertes Bekenntnis die Bilder aus den Kirchen ausschloß. Wogegen der Kultus des jesuitisch gearteten prachtliebenden Katholizismus in den spanischen Niederlanden sie zum Schmuck seiner Gotteshäuser und zur Verherrlichung seiner alten und neuen Heiligen in großer Menge verlangte und auf die Schaffenslust der Künstler anregend einwirkte. Und wie hier der Barockstil im Kirchenbau eine wesentliche Ausgestaltung erfuhr durch das einen lebenskräftigen Teil der Bevölkerung bildende vlämische, d. h. niederdeutsche Element, so verleugnet auch die Malkunst nicht, daß in den Adern ihrer Meister deutsches Blut fließt.

Der Hauptmeister **der vlämischen Malerei** ist Peter Paul Rubens (1577 bis 1640), der größte Maler des 17. Jahrhunderts und einer der größten aller Zeiten. Seine Eltern, ursprünglich Protestanten, traten später zur katholischen Kirche über. Er selbst erhielt seine Bildung in der Jesuitenschule zu Antwerpen. Seine religiösen Bilder, obwohl nicht von tiefgehender Frömmigkeit zeugend, tragen das Gepräge der von den Jesuiten in Belgien geschaffenen Kirchlichkeit. Adam van Noort und Otto van Veen waren seine Lehrer. Im Jahr 1600 ging er nach Italien und trat als Hofmaler in die Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua. An den Schöpfungen Giulio Romanos, die er dort vor Augen hatte, sah er wuchtige Größe, in Rom, Venedig, Genua, Madrid studierte er die großen Meister, deren Werke er für seinen Herrn zu kopieren hatte. Von den besten hat er das Beste in sich aufgenommen, ihre Techniken jedoch nicht schülerhaft nachahmend, sondern kraft seines Geistes so mit seiner Eigenart verschmelzend, daß er nach acht Jahren als ein in sich Fertiger in die Heimat zurückkehrte. Dort ist er wohl gewachsen, sein Können hat sich immer reicher entfaltet, aber seinem Grundwesen nach hat er sich nicht mehr geändert.

Eine unerschöpfliche Erfindungsgabe, eine Gestaltungskraft, welche alle Gebiete der malenden Kunst umfaßt, lebte in diesem Manne. Auf anderthalbtausend beläuft sich die Zahl seiner großenteils umfangreichen Bilder. Aber so schnell er arbeitete — mitunter vollendete er ein großes Altarblatt in vierzehn Tagen —, so hätte er eine solche Fülle nicht zu bewältigen vermocht, wenn er sich nicht der Mitarbeit zahlreicher Schüler, die ihm zuströmten, bedient hätte. Wie kein anderer Meister wußte er ihnen seine Eigentümlichkeit aufzuprägen, so daß sie imstande waren, nach seinen Entwürfen und völlig in seinem Sinn die Bilder zu untermalen, an die er zum Schluß nur die vollendende Hand legte. Gleichwohl ist die Zahl seiner eigenhändigen Werke eine erstaunliche. — Wesentlichen Vorschub leistete seinem Schaffen, daß er des Künstlers Nöte nicht kannte, vielmehr wie ein Fürst geehrt, auch von den Großen dieser Welt des Umgangs gewürdigt, sein Leben lang des sonnigsten äußeren und inneren Glücks sich erfreute. Die Pracht seiner Kostüme spiegelt den Glanz wider, der ihn umgab.

Am Ende des 16. Jahrhunderts hatte das Barock die Renaissance abgelöst. Wie in der Baukunst die einfachen, ruhigen Linien und Formen bewegteren und kräftigeren Gestaltungen Platz machen müssen, so zeigt jetzt auch das gemalte Bild nicht mehr das reine Ebenmaß in sich geschlossener und durch feinfühlige Linienführung verbundener Figuren. Der Affekt tritt an die Stelle der Ruhe, und in lebhafter Bewegung sucht er seinen Ausdruck. Durch lockenden Farben- und Formenreiz wird seine Wirkung gesteigert. Der jesuitische Kirchenstil giebt der Malerei sein pomphaftes Gepräge.

Auch die Rubenssche Kunst trägt diese Merkmale allerdings geläutert durch den hohen Schönheitssinn, der den großen Meister beseelt. Zwar vermag er die tiefgründige Leidenschaft eines Michelangelo seinen mächtigen Gestalten nicht einzuhauchen, darauf ist seine zur Heiterkeit

neigende Art nicht gestimmt. Aber er giebt ihnen kraftvolle Bewegungen und seinen in völliger Freiheit und schönem Rhythmus aufgebauten Gruppen ausgesprochenes dramatisches Leben. Klar tritt der Vorgang, den er schildern will, vor unser Auge. Die Wiedergabe stiller Seelenvorgänge ist weniger seine Sache als der gefühlsstarke Ausbruch innerer Erregung.

Der unfehlbaren Sicherheit, mit der seine Hand zeichnet, entspricht die einzigartige Farbenpracht, die sein Pinsel auf die Leinwand zaubert. So viel er von den Italienern, den Venezianern vornehmlich, gelernt hat, so selbständig ist sein Kolorit. Das Helldunkel verwendet er seltener, aber am rechten Ort mit Meisterschaft. Er bevorzugt das helle Tageslicht, das seine Figuren überflutet, aus den Fleischtönen hervorschimmert, die lebhaften Tinten der groß gelegten Gewandung harmonisch zusammenstimmt und auch in den Schatten seine Kraft nicht verliert. Seine anfänglich strenge, plastische Modellierung wird auf der Höhe seines Schaffens freier, breiter, und der zuerst ernste, dunkle Ton, der an Caravaggio erinnerte, wird frischer und voller, bis er gegen das Ende seines Lebens in einen immer weicheren, duftigeren Vortrag sich wandelt.

Die Großartigkeit seiner Entwürfe geht Hand in Hand mit der Vielseitigkeit, die ihn seine Stoffe aus allen Gebieten holen läßt. Die biblische und die Profangeschichte, die Mythologie und Allegorie, das Stillleben und die Kindergestalt, die Landschaft und das Jagdstück, nicht zum wenigsten das Bildnis zieht er in den Bereich seiner künstlerischen Thätigkeit. Was er für die Kirche malte, umfaßt wohl die Hälfte aller seiner Schöpfungen und fällt größtenteils in die Blütezeit seines Schaffens.

Der Darstellung der heiligen Geschichte Alten und Neuen Testaments widmete er seine beste Kraft, in erster Linie dem Leben Jesu, das ihn mit seinen bewegten dramatischen und tragischen Momenten besonders anzog. Bei der Anbetung der Könige, die er öfter behandelt, läßt er sich nicht entgehen, fremde Trachten und prächtige Stoffe in packenden Gegensatz zu stellen zu der armen Umgebung des Kindes. Völlig realistisch schildert er das Treiben der Fischer in Petri Fischzug, die Auferweckung des Lazarus, den Tod des Täufers; fast zu weit geht er in der ergreifenden Tragik des Bethlehemitischen Kindermordes. — Die Leidensgeschichte hat ihm immer neue Entwürfe eingegeben, fast jede Scene hat er mehrfach behandelt: das hl. Abendmahl, die Geißelung, die Kreuztragung mit ihrem bewegten Leben, Kreuzigungen und Beweinungen in großer Zahl. Zu seinen hervorragendsten Schöpfungen gehört die Kreuzaufrichtung (Abb. 311) und die Kreuzabnahme, beide in Antwerpen. Auf jener mühen sich neun Männer mit michelangelesker Muskulatur und Kraftanstrengung, das Kreuz, an dem der Herr schon befestigt ist, aufrecht zu stellen. Im Gegensatz zu der wild verschlungenen mitleidlosen Gruppe, aus welcher nur ein Geharnischter mit den Zügen des Malers teilnehmend nach dem leidenden Heiland emporschaut, ist Christus, der Schönste unter den Menschenkindern, am Kreuz hin ausgestreckt, nicht mit schmerzverzerrten Zügen, ohne Klage, sein nach oben gerichteter Blick redet nur von seiner Ergebung in den Willen des Vaters. Die unbestimmten Farben entsprechen dem tiefen Ernst des gewaltigen Vorgangs. Der große Rubens hat nichts Größeres geschaffen als diesen Christus. Doch Gleichwertiges in der Kreuzabnahme. Der stille Dienst der Liebe an dem teuren Toten verklärt mit der grausamen Arbeit auf dem andern Bild. In vollendet natürlicher Bewegung, im schönsten Fluß der Linien gleitet der vom Kreuz gelöste Leib, dessen gelbliche Färbung kaum in einigen dunkleren Schatten und in den erschlafften Muskeln die Spuren des Todes zeigt, über das weiße Tuch herab, das hinter ihm gespannt gehalten wird, und bildet so die leuchtende Mitte der farbenreichen in wunderbarer Symmetrie und klassischer Geschlossenheit sich entwickelnden Gruppe, die ihn umschließt. Kein heftiges Pathos stört die stille Wehmut und trauernde Teilnahme, die aus jedem Zug, aus jeder Bewegung der handelnden Personen spricht. — Solche Werke, und ihrer sind nicht wenige unter den Rubensschen, gehören nicht der katholischen, sondern der allgemeinen christlichen Kirche an.

Viermal hat Rubens die „letzten Dinge" bearbeitet: im sogenannten großen und kleinen jüngsten Gericht, im Sturz der Verdammten und in der Himmelfahrt der Seligen, — alle vier Bilder in München. Das kleine jüngste Gericht, obwohl nur skizzenhaft ausgeführt, muß für die vollendetste Auffassung gelten. Oben sitzt Christus, neben ihm Maria, mit einigen Heiligen zur Seite, in blendendem Licht, zu ihnen steigen die Seligen empor. Unter diesen wird von einer Schar von Engeln die Menge der Verdammten in den Abgrund geschleppt und gestoßen. Seine dunkle Glut bildet einen mächtigen Gegensatz gegen den düstern Raum darüber, in welchem die Unglücklichen in vergeblichem Ringen sich gegen die Diener der göttlichen Gerechtigkeit zu wehren suchen. Aneinander sich klammernd, den Ausdruck entsetzlicher Angst auf den verzerrten Gesichtern, in wechselnden Gruppen sich verschlingend und lösend, sinken sie an den Ort der Qual. Es ist ein erschütterndes Drama, dessen Zeugen wir sind: großartig in den Formen, die Zeichnung voll Kraft und Kühnheit, die Bewegungen des Sturzes in voller Wahrheit gegeben.

In seinen heiligen Familien zeigt der große Tragiker ein tiefes, weiches Gemüt: wir freuen uns des Glückes der Mutter, der Unschuld des blühenden Kindes. Maria faßt Rubens lieber von der rein menschlichen Seite, sie erscheint nicht so sehr als die jungfräuliche Mutter des Gottessohnes, denn als eine der Frauen, die der Maler täglich um sich sieht: von kräftigen Formen, wenig idealisiert. Um so bedeutender aber, wenn sie als Schmerzensmutter in tiefem Leid auftritt, oder von Engeln getragen bei der Himmelfahrt im Glanz der oberen Welt, oder in stolzer Ruhe auf dem berühmten Ildefonsoaltar dem Heiligen das Meßgewand reichend.

Abb. 311. Die Kreuzaufrichtung. Von P. P. Rubens. (Antwerpen.)

Märtyrerscenen widerstrebten seinem feinen Gefühl, auch mönchische Verzückungen finden ich wenige auf seinen Bildern. Wer über so viel Kraft gebietet und so bewegtes Leben zu chaffen vermag, für den haben andere Aufgaben mehr Anziehendes als geistliches Stillleben. Aber sein hl. Franz Xaver, sein Ignaz von Loyola, der hl. Rochus und die hl. Cäcilie und vor allem die Kommunion des hl. Franziskus thun dar, daß er auch für die Darstellung rein psycho- ogischer Vorgänge, für den Ausdruck glühender Andacht und inbrünstigen Versunkenseins die Mittel besitzt. Doch selbst diese schwermütige Welt übergießt er mit dem leuchtenden Glanz einer Farben.

Er hat mehr hinterlassen als nur seine blendenden Werke: sein Einfluß geht, die ge- amte Kunst umgestaltend, durch das ganze 17. Jahrhundert, und selbst unsere andersgeartete Zeit schöpft aus seinen Errungenschaften immer wieder neue Erfrischung und Anregung.

Der bedeutendste von seinen Schülern, Anton van Dyck (1599–1641), erreicht den Meister weder an Erfindungsgabe, noch an urwüchsiger Kraft, und wo er mit ihm in die Schranken treten will, erlahmt seine Phantasie, wie seine Hand. Aber die Feinheit seiner Formen, die Innigkeit seines Empfindens, der romantische Zug, der durch seine Schöpfungen geht, machen ihn zum liebenswürdigsten Maler der niederländischen Schule. Im Bildnis, das eine eigentliche Stärke ist, leistet er Unerreichtes, ebenso durch die geistreiche Auffassung der Persönlichkeit und die Noblesse ihrer Wiedergabe, wie durch seine malerische Technik, welcher die weichsten Töne und Übergänge und die zartesten Farben zur Verfügung stehen. — Dem Rat und Beispiel seines Meisters folgend hielt er sich längere Zeit in Italien auf, und dem Studium der Venezianer, die ihn besonders anzogen, verdankt er sein Kolorit und die Anmut, welche seine Gestalten so gefällig kleidet. Sich selbst ist er dabei nicht untreu geworden. Nachdem er längere Zeit mit und neben Rubens in Antwerpen, später in Brüssel gearbeitet hatte, folgte er einem Ruf Karls I. nach England, wo er sich fast ausschließlich der Bildnismalerei widmete.

Geschichten des Alten Testaments hat er nur wenige zu Vorwürfen genommen, aus dem Neuen wählte er meistens Scenen aus der Leidensgeschichte, wobei er sich nicht selten an Rubens anlehnt. Seine Kreuzaufrichtung kann sich freilich mit der seines Lehrers nicht messen, auch seine Kreuzigungen halten weder in der Komposition, noch in der Kraft und Farbe den Ver- gleich mit den Rubensschen aus. Besser gelingen ihm die Beweinungen, die er mit Vorliebe behandelt. Nach Rubens' Vorgang läßt er gerne Engel daran teilnehmen. Seine weichere Natur vermag hier, in dem gehaltenen Seelenschmerz und der stillen Trauer um den Verblichenen, das eigene Empfinden mitklingen zu lassen. Der Unterschied zwischen dem männlicher gearteten Rubens und seinem zarter besaiteten Schüler tritt auch in diesen Scenen hervor: jener macht den toten Christus zum Mittelpunkt, dieser konzentriert die Empfindung in der gebeugten Mutter. Noch mehr sagen seiner Art die heiligen Familien zu, bei welchen gar kein schmerzliches Pathos in Frage kommt. Fügt er zu der Maria mit dem Kinde noch andere Figuren, so giebt er ihnen gerne heiteren Charakter, wie in der Anbetung der Hirten oder in dem „Maria mit den Reb- hühnern" genannten Bilde, wo kleine Engel, über welchen jene Vögel auffliegen, vor dem Christ- kind einen Reigentanz aufführen. Doch fehlen auch ernste Beigaben nicht; so in jenem ergreifenden Bilde, auf welchem „die großen Sünder" dem Kinde sich nahen: König David, der verlorene Sohn, in dessen Auge die Bußthräne zittert, und Maria Magdalena (Abb. 312). — Heiligen- bilder aus der Legende hat er wenig gemalt, Marterscenen gar nicht, einen Sebastian aus- genommen. Sein hl. Hieronymus, jetzt in Dresden, gehörte zu jenen acht Bildern von seiner Hand, welche sein großer Lehrer in seine eigene Sammlung aufnahm, zum Beweis, wie hoch er die Werke seines Schülers schätzte.

Während in Belgien die monumentale Malerei zu hoher Vollendung gedieh, blieb **Holland**, dessen streng kalvinistische Richtung das Kirchenbild ablehnte, in der Kunstpflege keineswegs zurück. Vielmehr entwickelte sich hier, bei dem regen Kunst- interesse des sonst so nüchtern denkenden Volks, eine eigentümliche Blüte der Farben- kunst, welche das Staffeleibild dem engräumigen Hause anbot, naturgemäß zunächst das Bildnis, sodann das Genrebild, das die Vorgänge des täglichen Lebens in der Familie, auf der Straße, im Wirtshaus schildert, endlich die Landschaft, das Archi- ektur-, See- und Tierstück und das Stillleben. So groß die Zahl der Meister ist, die auf diesen Gebieten Ausgezeichnetes schufen, so müssen sie doch, weil außerhalb des Rahmens unserer Darstellung fallend, hier unbesprochen bleiben. Nur wenige haben ihren Pinsel auch religiösen Stoffen gewidmet, einer von ihnen in so hervor- ragender Weise, daß er unter den Künstlern aller Zeiten in der vorderen Reihe steht: Paul Rembrandt Harmensz van Ryn (1616—69). Was er geworden ist, verdankte er nicht seinen Lehrern, sondern sich selbst, seiner Originalität.

Seine künstlerische Laufbahn begann er in seiner Vaterstadt Leiden, von wo er 1631 nach Amsterdam übersiedelte. Zwei Jahre später heiratete er seine Saskia, deren Bildnisse von seinem Glück Zeugnis geben. An ihren Verlust (1642) reihte sich der seines Vermögens und seiner reichen Kunstsammlungen. Seine künstlerische Schaffenskraft wurde merklich beeinflußt durch die trübe Stimmung, die ihn gegen das Ende seines Lebens beherrschte.

Er ist der größte Meister des Helldunkels. Sein Auge sieht nicht die trennenden Umrißlinien der Objekte, sondern die Farbentöne, in welche sie getaucht sind. Diese läßt er vom hellsten Licht, das der einfallende Strahl erzeugt, in den weichsten Übergängen ins tiefste Dunkel sich verlieren, aber auch dort noch ihre Leuchtkraft behaupten. Er modelliert nicht mit den scharf ausgesprochenen Gegensätzen von Licht und Schatten, sondern Mitteltöne sind ihm die Träger der Beleuchtung, die Einzelfarben sollen sich nicht bis zur höchsten Wirkung steigern, sondern der Gesamtstimmung sich unterordnen. Keiner hat je so viel mit gedämpften Tönen

Abb. 312. Die bußfertigen Sünder. Von A. van Dyck. (Berlin.)

gearbeitet und doch seine Bilder mit einer solchen Fülle von Licht zu durchglühen verstanden. Bei Rembrandt geht der Zeichner im Maler auf. So scharf und charakteristisch er das Geschaute auffaßt, mit Nebendingen nimmt er's nicht ängstlich genau, wenn er nur malerische Wirkung erzielt. Er sagte selbst: ein Bild sei fertig, wenn der Maler das zum Ausdruck gebracht habe, was ihm am Herzen lag. So sind ihm auch die üblichen Gesetze der Komposition gleichgültig: maßgebend für die Anordnung der Figuren ist ihm nur ihre Verwendbarkeit für die Lichtwirkung. Ein Schönheitsideal hat er nicht gehabt noch gesucht; naturalistisch derb, oft im höchsten Maß, sind seine Schöpfungen: das verwitterte Gesicht eines heruntergekommenen Kerls, die runzligen Züge einer alten Frau, die verschmitzten Augen eines schmierigen Juden ziehen ihn mehr an als die Alltagsgesichter, die ihn für gewöhnlich umgeben, obgleich er, im Bildnis von einziger Meisterschaft, auch sie mit treffendster Charakteristik wiedergiebt. In seinem Streben, die Wirklichkeit, die vor ihm steht, durch den höchsten Reiz von Licht und Farbe zu verklären, liegt die Bedeutung Rembrandts. Er malte nicht um zu gefallen. Anfänglich bewundert, war er lange, wenn nicht vergessen, doch wenig beachtet, bis erst die neuere Zeit seine Kunst wieder würdigte. Er lehnt jedes Vorbild ab und stellt sich in deutlichen Gegensatz gegen die italienische Weise, auch gegen seinen großen Kunstgenossen in Antwerpen. Für seine Figuren findet er eine eigene, phantastische Tracht, die in ihrer Buntheit ihm zugleich Gelegenheit giebt, den Reichtum seiner Farbe spielen zu lassen.

Mythologische Vorwürfe hat er häufig bearbeitet. Für das biblische Geschichtsbild benützte er mit Vorliebe das Alte Testament, vielleicht aus malerischen Gründen, oder weil ihm das Amsterdamer Judenviertel interessante Modelle bot: Abraham, die Engel bewirtend, und Isaaks Opferung; aus der Geschichte Simsons, die ihn besonders fesselt, das in glühenden Farben und feinem Helldunkel gehaltene Opfer des Manoah, Simsons Hochzeit, Gefangennahme, Blendung, letztere von allzustark hervortretendem Realismus; Hanna und Samuel im Tempel. Unter seinen neutestamentlichen Bildern steht obenan eine Folge von fünf kleineren, welche ebenso für die besondere Weise der Anordnung seiner Figuren wie für sein frommes Gefühl bezeichnend sind: die Kreuzaufrichtung und die Abnahme Christi vom Kreuz, die Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt. Hieran schließen sich: die Arbeiter im Weinberge, die großgedachte Anbetung der Hirten in magischer Beleuchtung, Christus als Gärtner, Paulus im Gefängnis (Abb. 313). Mit rührender Einfachheit giebt er seine heiligen Familien. — Gegen 400 Bilder hat er geschaffen. Und dazu etwa 250 Radierungen, die kaum von geringerer Bedeutung sind als die Werke seines Pinsels. Anfänglich hielt er sie als Zeichnungen, später gab er ihnen immer mehr malerische Wirkung, indem er die Lichteffekte des Helldunkels auch mit der Nadel zu erzielen suchte. Neben Bildnissen, zumal von seiner alten Mutter, Landschaften, Sittenschilderungen enthalten diese Blätter auch herrliche biblische Geschichten, unter denen Christus, Kranke heilend (das sogenannte Hundertguldenblatt, jetzt mit 20000 Mark bezahlt), die Auferweckung des Lazarus, die energische Kreuzigung, die Kreuzabnahme beim Schein von Fackeln, das Opfer Abrahams ebenso durch großartige Auffassung, besonders der Person Christi, wie durch wunderbare Beleuchtungseffekte hervorragen.

So groß die Zahl der Schüler Rembrandts war und so bedeutend der Einfluß seiner Kunst auf seine Zeitgenossen, so war sie doch zu eigenartig, zu sehr an seine originelle Persönlichkeit gebunden, als daß sie sich, selbst in Holland, lange hätte halten können. Schon seine Schüler, von denen wir Govaert Flinck (1615—1660) mit seiner Verstoßung der Hagar und dem David mit Urias, — und Ferdinand Bol (1616—1680) mit seinen Bildern aus der Geschichte Josephs und seiner Flucht nach Ägypten nennen, wenden sich später wieder einer glatten, kühleren Farbengebung zu.

Deutschland. Adam Elsheimer (1578—1620), ein Künstler besonderer Art, steht an der Schwelle des Jahrhunderts. Ein Frankfurter von Geburt, ist er seit 1600 in Rom, hat dort die großen Vorbilder studiert und in durchaus selbständiger Weise, seinem Empfinden nach ein Deutscher bleibend, eine neue Auffassung des Figurenbilds in Verbindung mit der Landschaft gefunden, welche einen entschiedenen Fortschritt bezeichnet und seine Zeitgenossen zu berechtigter Bewunderung hinriß.

Seine Bilder, noch heute hochgeschätzt, besitzen einen herrlichen Farbenschmelz, die Landschaft giebt er ebenso virtuos im klaren Sonnenlicht wie in nächtlich düsterer oder künstlicher Beleuchtung. Seine Meisterschaft besteht eben darin, daß er die geschichtlichen Vorgänge, die er darstellt, in bis dahin nicht bekannter Weise mit ihrer Umgebung so zusammenarbeitet, daß eine überraschende Gesamtwirkung entsteht. Er verwendet mythologische, in seiner besten Zeit vornehmlich biblische Geschichten Alten und Neuen Testaments. Durch seine Schüler hat er auf die holländische Kunst bedeutenden Einfluß geübt, der selbst bei Rembrandt merklich ist.

Sonst ist im 17. Jahrhundert von nationaler deutscher Kunst wirklich gar nicht zu reden. Der Dreißigjährige Krieg hatte alles vernichtet. Pinsel und Palette waren wohl nicht ganz vergessen. Aber da das eigene Vaterland ebensowenig Lehrkräfte wie Anregung und Verdienst bot, so gingen die Begabteren außer Landes, die Süddeutschen nach Italien, die anderen nach Holland. Kehrten sie überhaupt zurück, so brachten sie fremde Kunst mit, und die Fürsten, welche Maler brauchten, riefen fremde Künstler. — Nur ein Name ist noch der Erwähnung wert, der schon oben (S. 558) genannte Joachim von Sandrart, ebenfalls aus Frankfurt stammend.

Er hatte sich zuerst an Rubens, dann an Rembrandt gebildet und in Holland wie in Italien sich bekannt gemacht. Seine Thätigkeit widmete er neben dem Zeitbild der Darstellung religiöser Stoffe. Mehr jedoch als durch die Schöpfungen seines Pinsels hat er zur Weckung deutscher Kunst auf litterarischem Wege beigetragen.

Frankreich. An der Spitze der französischen Maler des 17. Jahrhunderts steht Nicolas Poussin (1594—1665). Obwohl fast sein Leben lang in Rom ansässhaft, wo er noch den Unterricht Domenichinos genoß, blieb er doch durchaus Franzose, im Gegensatz gegen die meisten seiner Landsleute, welche in der Nachahmung der eklektischen Italiener ihre Eigenart verloren.

Mit Eifer widmete er sich dem Studium der römischen Antike, auch nach der archäologischen Seite, und wurde der Schöpfer eines eigentümlichen französisch-klassischen Stils, welcher sein Ziel mehr in korrekter Zeichnung und klarer Anordnung als im Glanz der Farbe suchte. Seine Vor-

Abb. 313. Paulus im Gefängnis. Von Rembrandt. (Stuttgart.)

liebe für die Vergangenheit, in der seine Einbildungskraft lebt, verleugnet er auch in seinen religiösen Bildern nicht, für welche er die Vorwürfe selten der Geschichte der Heiligen, vielmehr vorherrschend dem Alten und Neuen Testament entnimmt. Die erbauliche Wirkung tritt allerdings zurück hinter der Absicht, die Vorgänge — nach seiner Anschauung wenigstens — archäologisch richtig zu geben, was er durch würdige Haltung der Figuren, streng geordnete Gewandung und edle Formen der Architektur und des Gerätes erreichen will. So läßt er das hl. Abend

mahl in einem römischen Speisesaal vor sich gehen, wo die Jünger mit ihrem Meister nach antiker Weise zu Tische liegen. — Das besondere Interesse und eingehende Studium, das Poussin der römischen Landschaft mit ihren malerischen Ruinen entgegenbrachte, hat ihn, neben Claude Gelee, gen. Lorrain (1600—1682), zu einem Großmeister der idealen, heroischen Landschaft gemacht, deren großartiger Eindruck häufig den des geschichtlichen Vorgangs überwiegt.

Die umfassende Thätigkeit von Charles Le Brun (1619—1690) schuf mehr für die Paläste Ludwigs XIV. und seiner Großen als für die Kirchen. Ein echter Franzose, geistreich, ein sicherer Zeichner und kecker Maler, bringt er durch lebendige Bewegung seiner allerdings theaterhaften Figuren und die Pracht seiner Dekoration, bei der er seine archäologischen Kenntnisse verwertet, den Charakter seiner Zeit zum kräftigsten Ausdruck. Allein weder die bunte Farbe noch der flotte Vortrag vermag über die innere Leerheit seiner zahlreichen Altargemälde hinwegzutäuschen, welchen keinerlei religiöse Wärme innewohnt.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Philippe de Champaigne (1602—1674) ein. Geborener Belgier wurde er in Paris ganz Franzose und infolge seiner Verbindung mit dem Kloster Port-Royal Kirchenmaler in streng jansenistischem Sinn, im Gegensatz gegen Poussin, der, obwohl von gleich ernster künstlerischer Richtung, von den Jesuiten beeinflußt war. Seine Arbeiten (ein Abendmahl, ein toter Christus, Abels Tod, das Bild seiner Tochter, die als Nonne durch Gebet geheilt wird, u. a.) zeugen von religiösem Empfinden, vermögen jedoch die Merkmale der Zeit: Mangel an Größe der Gedanken, matte Farbe und eine gewisse Dürftigkeit der Handlung, nicht abzustreifen. Bedeutend ist er als Bildnismaler.

II. Das 18. Jahrhundert

bildet, wenigstens in seiner ersten Hälfte, keinen neuen Abschnitt in der Entwicklung der Malkunst: es ist nur der Nach- und Ausklang der im 17. zu Tag getretenen Richtungen, und zwar im Sinne charakterlosen Niedergangs. Man sollte zwar denken, von den Malerschulen, welche da und dort ins Leben gerufen wurden, habe die Kunst wesentliche Förderung erfahren. In technischer Hinsicht war dies zweifellos der Fall, aber auf die Entfaltung der Künstlerindividualitäten wirkten sie entschieden hemmend. Jetzt trat die nivellierende Schulmethode an die Stelle der lebendigen Wechselwirkung zwischen Lehrer und Schüler: der letztere konnte alles lernen, aber die Originale, welche sich aus der Menge gleichgeschulter Kräfte zur Selbständigkeit durchrangen, fehlten: der Durchschnitt ist Mittelmäßigkeit.

Für das religiöse Bild hatte das leichtlebige Rokoko weder Bedürfnis noch Verständnis, die pietistische Frömmigkeit war zu befangen, die Aufklärung zu indifferent, als daß die kirchliche Monumentalmalerei irgend welchen Anstoß hätte empfangen können. Nur die katholische Kirche fuhr fort, das Deckengemälde an den Gewölben ihrer Gotteshäuser und das Altarbild zu begehren.

Selbst Rom, obschon es noch immer der sammelnde Mittelpunkt für die Kunstjünger war, vermochte Großes nicht mehr zu leisten. Auch der von seinen Zeitgenossen bewunderte Pompeo Battoni (1708—1787), bekannt durch seine Magdalene in Dresden und den Sturz des Magiers Simon in Rom, bringt es trotz seiner Studien an Raffael bloß zu einem glatten Eklektizismus. Nur in Venedig entwickelt sich eine neue Blüte der alten Kunst. Dort läßt Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770) Paul Veroneses Art in prächtig gemalten, in lichten Tönen gehaltenen Decken- und Altarbildern für Kirchen und Paläste (Venedig, Würzburg, Isny, Madrid) wieder aufleben. Abb. 314 zeigt ein Beispiel von Tiepolos Kirchenmalerei. Auch giebt es von ihm biblische und andere Radierungen.

Frankreich kann sich in der Zeit seines sittlichen Verfalls an der religiösen Malerei gar nicht beteiligen. Dagegen treten in England erstmals die Keime einer nationalen Kunst ans Licht mit James Thornhill (1676—1734), der acht mehr dekorativ wirkende Bilder aus dem Leben des Apostels Paulus in die Kuppel der St. Paulskirche malte. In der Folge gewinnt die englische Malerei mehr und mehr an Natürlichkeit und Unbefangenheit und damit an Einfluß auf die der übrigen Länder.

Den berühmtesten Maler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte Deutschland hervor. Anton Raphael Mengs (1728—1779), von seinem Vater (Ismael) zum Maler erzogen, sollte seinen Vornamen entsprechend Correggios und Raffaels Vorzüge in sich vereinigen. Aber damit ist er eben nur ein Eklektiker geworden, wie andere vor ihm. Mit Winkelmann, der auf ihn einwirkte, ganz zur Antike zurückgehen konnte er nicht. Was er auf dem religiösen Gebiet geschaffen hat, ist tüchtige Arbeit. Doch vielleicht ist er bedeutender in jener dem 18. Jahrhundert eigentümlichen Kunstweise, dem Pastellbild. Durch sein wirklich ernstes Streben hat er das abgelebte Barock verdrängt und einer neuen Kunst die Wege gebahnt.

Vierter Abschnitt.

Die christliche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Malerei, Baukunst, Bildnerei und Kunstgewerbe haben sich im 19. Jahrhundert auf kirchlich-religiösem Gebiet nicht parallel entwickelt. In allen Kulturländern hat die Malerei, als die geistig beweglichste Form der Künste, die Führung. Die christliche Malerei des Quattrocento hat den universalen Stil schlichter, frommer, „primitiver" Kunst hervorgebracht. Das Cinquecento schuf für die romanischen Länder den idealen Schönheitsstil des geistig und formell vollendeten, ästhetischfrommen Menschen. Dem humanistisch-germanischen Boden entwuchs ein keuscher, herber, wirklichkeitsuchender Stil, der Ausdruck eines reformatorischen Frömmigkeitsideals; freilich ist Dürer wie Luther noch nicht ganz frei von den Romanen. Das 17. Jahrhundert brachte auf protestantisch-germanischem Boden für die christliche Kunst den von aller Romanik losgelösten persönlichen Stil Rembrandts, der die biblische Historie in die reale Gegenwart des eigenen, mystisch und national bestimmten Seelenlebens eintauchte.

Das 18. Jahrhundert hat der christlichen Kunst nicht nur keinen neuen Stil gebracht, sondern auch das Erbe nicht gewertet. Um die Wende zum 19. Jahrhundert haben Revolution, Rationalismus und romantischer Intellektualismus die Geister zur Freiheit des Subjekts entbunden, welche die Kunst vor neue, geistige Aufgaben stellte, die im Zusammenhang mit einer Blüte der Litteratur, der Philosophie und der Ästhetik zuerst die Deutschen erkannten. Diese Kunst des Cornelius hat alle Kulturländer in der ersten Hälfte des Jahrhunderts inspiriert. Das deutsche Ringen um den religiös erhabenen Gedanken wurde freilich unter dem Einfluß der römischen Kunstschätze in archaistische Formen gezwängt, so daß ein neuer Stil nicht Wurzel schlagen konnte. Die Nazarener beginnen beim Quattrocento und bleiben bei der Renaissancekunst stehen (Overbeck). Cornelius empfiehlt seinen Schülern das Dürer-Studium. — Erst die deutsche Kleinkunst giebt auch der christlichen Kunst einen besonderen Stil (L. Richter).

Mit der historisch-wissenschaftlichen Erkenntnis der Dinge und auch der christlichen Religion erhebt sich gegen die idealistische Gedankenkunst die Reaktion der realen Thatsachen. Es ist eine Rückkehr zur Natur, die allein neuen Stil bringen konnte. Diese Kunst ist teils ethnographisch (Orientmaler), teils deutsch-protestantisch (v. Gebhardt und Steinhausen), teils mystisch-sozial (v. Uhde), teils modern-philosophisch bestimmt (Klinger).

Die ganze Jahrhundertentwicklung ist, wenn auch teilweise durch katholische Medien gehend, durch den Fortschritt des Protestantismus bedingt und gipfelt künstlerisch und religiös in F. v. Uhde, der sich geschichtlich an Dürer und Rembrandt als der ursprünglichste Schöpfer eines germanischen Stils für die christliche Kunst anreiht.

Abb. 314. Madonna mit Heiligen. Von Tiepolo. (Venedig.)

A. Malerei.

I. Deutschland.

Mitten in den napoleonischen Stürmen war das Volk der Denker und Dichter geistig groß geworden. Goethe und Schiller, Lessing, Kant und Schleiermacher weckten den altreformatorischen Geist der transcendenten Weltanschauung. Romantische Dichtung verwirrt freilich zunächst die Geister und läßt sie im Widerspruch gegen die trostlose Gegenwart im Leben der mittelalterlichen Kirche ein Kunstideal suchen, das die kranke Zeit heilen soll (Overbeck). Diese Romantik, als „heilige Ehrfurcht vor der verflossenen Zeit im stillen Herzen", schreitet aber unter dem reinigenden Einfluß der deutschen Bibel und der deutschen Philosophie weiter zur Anschauung der höchsten Menschheitsgedanken, zu dem titanenhaften Beginnen, das Urbild der Schönheit und Wahrheit, das hinter den Dingen liege, in der Welt der Erscheinungen festzuhalten (Kant-Hegel). Das wollte Cornelius. Zunächst ist er mit Overbeck zusammen in Rom, an der Stätte des „Idealschönen".

a. Die idealisierende Richtung.

1. Die katholisierende Romantik von F. Overbeck (1789—1869).

1810 kommt Overbeck nach Rom und findet Gleichgesinnte in dem Bund der „Nazarener"; seit 1812 malt er Fresken in der Casa Bartholdy im Verein mit Veit, Schadow, Cornelius, der die Arbeit leitet. Es ist ein unkonfessioneller Stoff: Joseph in Ägypten. Overbeck malt den Verkauf Josephs (Abb. 315). In der Villa Massimi: Die sieben mageren Jahre. 1830—39 entsteht der Triumph der Religion in der Kunst (Ölbild); 1843—51: 40 Zeichnungen zu den Evangelien. 1855 die Himmelfahrt der Madonna für den Kölner Dom. Danach die Passionsgeschichte, 14 Zeichnungen. 1860: Kartons zu den sieben Sakramenten (Gobelins). Jüngstes Gericht (Fragment).

Overbeck verkörpert Schlegels christliche Romantik: Kunstschaffen und Kunstgenießen wird zum Gebet. Das Schöne wird durch die Symbolik vertieft und die geweihte Symbolik aller Dinge hat die katholische Kirche.

Overbeck, eine anima candida, wird 1814 katholisch und bleibt in Rom, „um fern der Verwirrung im deutschen Vaterland seine gottgeordnete Schaffensruhe zu finden". Fiesole ist sein Kunst- und Lebensideal; er ist „Präraffaelit", nachmals doch von Raffael bezwungen. — Die Wiederaufnahme der Freskomalerei soll Mittel zu neuer monumentaler Kirchenkunst werden. Seine Farbe ist licht, leuchtend und einfach, nicht kraftvoll. Sein Stift zart und weich. Der strenge Stil der Komposition und die Natürlichkeit der Auffassung in der Casa Bartholdy haben eine befreiende Wirkung für die Gesamtkunst Europas gehabt.

Geschichtlichen Wert haben außerdem die 40 Blätter zu den Evangelien, als weit wirkende Volkskunst. Seine naive Phantasie giebt der Christusgeschichte volkstümliche Züge, in zartem seelischem Ausdruck und lyrischer Stimmung erfaßt. Sein Christustypus ist weich, nicht Wille, sondern Gefühl. Ideologische Kunst, nach Raffaels Disputa: „Das Magnifikat der Künste": „Göttlicher Abkunft ist die Kunst. Nur die von Gott beseelte ist die wahre." Das Bild galt als „europäische Erscheinung". Aber es giebt in Wahrheit reflektiert einseitige Kritik über den Wert der einzelnen Künstler und vertritt lehrhaft die katholische Weltanschauung.

Overbecks Freunde und Schüler, die Nazarener, sind reich an Phantasie, nicht aber an Eigenkraft, sich ins Mittelalter hineinzufühlen wie Overbeck. Daher manches maniriert,

manches aber echter deutsch. Zwei Frankfurter stehen voran: Philipp Veit (1793—1877): in der Casa Bartholdy: Versuchung Josephs. Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland. Simeon im Tempel. Gewandt in der Komposition, Linienschönheit — und E. Steinle (1810—86): Fresken im Kölner Domchor. Reiche, feinsinnige Phantasie, zum Symbolischen geneigt. Zahllose Sepia- und Kreidezeichnungen.

Joseph Führich (Wien, 1800 -76), ein kindlich frommer Zeichner, der sich oft in altdeutschem Stil bewegt, voller Gedanken und innerer Bilder. Vaterunser. Pietà. Menschwerdung. Der verlorene Sohn.

Die Nazarener sind reich an Schülern. Aber die Schule verliert immer mehr schöpferische Kraft. Sie wird sentimental. Um die Mitte des Jahrhunderts erkennt die katholische Kirche in dieser zahmen Kunst ein Mittel, die Volksphantasie neu zu fesseln. Kunstvereine

Abb. 315. Joseph wird von seinen Brüdern verkauft. Karton von F. Overbeck. (Frankfurt a. M.)

entstehen. So der Düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder. Seine Hauptstütze ist Steinle. Verbreitung von Overbecks und Trecento-Kunst ist beabsichtigt. Aber das Volk, noch unempfänglich für farblosen Holzschnitt, liebt seine bunten Heiligenbilder weiter.

2. Der deutsche Idealismus des Peter Cornelius (1783—1867).

Im Gegensatz zu dem undeutschen Proselytentum Overbecks und dessen passiver Kunst ist Cornelius der freie, von der Bibel geleitete Kämpfer für neue christliche Kunst. Luther in die Hölle? — „Ja, aber mit der Bibel in der Hand, daß die Teufel vor ihm zittern" — das war seine Antwort auf das Ansinnen, er solle auf seinem „jüngsten Gericht" in der Münchener Ludwigskirche Luther zu den Verdammten stellen.

1783 in Düsseldorf geboren, ist er durch Vaterlands- und eigene Not ein tiefer Innenmensch und Patriot geworden. 1811 in Rom mit Overbeck, nimmt zu seinem Schaden dessen Theorie an: „Der Geist alles, die Technik nichts," er befreit sich aber aus der Enge der Nazarener. 1813: „Nicht große Armeen, sondern sein Glaube, seine Gesinnung sind eines Volkes Schutz." An Faust und Nibelungenlied mißt er seine Kunst mit ihrem ethisch-religiösen Willen:

„Die Kunst soll erziehen, Bildnerin zu allem Edlen und Hohen im öffentlichen Dienst werden." Mittel ist nicht das Ölbild, sondern die Illustration und das Freskogemälde, das, des Reizes der Farbe entbehrend, das Erhabenste mit einfachen Mitteln darstellen soll. — Er ist auch in der Casa Bartholdy das geistige Haupt. Er malt die Traumauslegung. Und im „Wiedersehen" fügt er zum Renaissancestil, der ihn von da ab beherrscht, deutsche Charakteristik.

1819 wird Cornelius von Kronprinz Ludwig nach München gerufen. Seit 1827 malt er in den Loggien der Pinakothek: Geschichte der mittelalterlichen Kunst bis Raffael. Mit philosophischem Scharfsinn ist das Thema durchgeführt: Anfang und Ende aller Entwicklung ist die Herrschaft der Religion über die Künste. Seit 1830: Das christliche Epos in der Ludwigskirche. Deckenbild über dem Altar: Die Schöpfung. In den Seitenchören: Die Erlösung durch Christum. An der Decke des Querschiffes: Das Walten des hl. Geistes und die triumphierende Kirche. Das Altargemälde auf großer Fläche, von Cornelius selbst gemalt: Das Jüngste Gericht. (1834 hat er den Karton nach dem Tod seiner Tochter, Schwester und Frau gezeichnet.) Mit Michelangelos Gericht ist es in philosophischer Tiefe verwandt, doch überwiegt dem titanenhaften Romanen gegenüber deutsche Theologie und Maß im Rhythmus der Gruppen; gegenüber der frivolen Sinnlichkeit des Rubens-Werkes herrscht bei Cornelius asketischer Ernst. In den Gestalten der Seligen liegt seelenvolle deutsche Anmut, in den Typen der Qual versagt die Darstellung des Furchtbaren. Der Typus Christi ist im Gegensatz zu Overbeck entschieden germanisch, aber in seiner idealisierten Schönheit vermissen wir die grandiose Energie des letzten Augenblicks. — Der Karton hat den Besten der Zeit ungeheuren Eindruck gemacht. Gewaltig ist der architektonische Aufbau unter Festhalten der alten Form; das freudig und schreckensvoll bewegte Leben der Gruppen, die um die Engel des Gerichtes kreisen. In der Höhe Christus, der Richter, im Vordergrund der Engel der Auferstehung.

1840 wird Cornelius nach Berlin berufen, dort aber wenig verstanden. Der „Glaubensschild" giebt allzusymbolische Abstraktion. Christus in der Vorhölle. 1843—45 entsteht in Rom der Entwurf zu den geplanten, nicht ausgeführten Campo-Santo-Bildern (geplachte Friedhofshalle neben dem Königsdom in Berlin): ein Cyklus von 55 Bildern mit dem Grundthema Röm. 6, 23: Menschensünde — Gottesgnade. Die komplizierte Gliederung zerfällt in vier Hauptteile: 1. Erlösung durch Sündenvergebung. (Vier Hauptbilder: Christi Geburt, Beweinung, Heilung des Gichtbrüchigen, Ehebrecherin.) 2. Christi Gottheit als Macht über den Tod. (Drei Hauptbilder: Auferstehung, Totenerweckungen.) 3. Christi Werk fortgesetzt durch die Kirche. (Fünf Bilder aus der Apostelgeschichte.) 4. Ende des irdischen und Übergang zum ewigen Leben. Fünf Hauptbilder: Auferstehung des Fleisches, Das neue Jerusalem (Abb. 316: Das neue Jerusalem als eine geschmückte Braut, nach Offenb. 21, 1 f., kommt, von Engeln geleitet, vom Himmel herab. Links harren die Gläubigen des neuen Heils, während die Kinder schon es erblicken und den Ölzweig des Friedens von Engelshand empfangen. Von fern, auf Schiffen, kommen die Könige, V. 24), Wiederkunft, Fall Babels, Die apokalyptischen Reiter. — Zu den Hauptbildern gehören sinnvoll bezogene Nebenbilder, nämlich Lunetten im Halbbogen, Predellen in Langformat, getrennt durch Nischen mit Gruppen (Die acht Seligpreisungen).

Das Campo-Santo-Werk ist eine geistesgewaltige, religionsgeschichtliche Komposition, „ein Epos mit eingewebten Chorgesängen", verwandt den vatikanischen Werken Michelangelos und Raffaels, und da, wo Cornelius eigenen deutschen Stil gefunden hat (Neues Jerusalem, Apokalyptische Reiter), ihnen ebenbürtig. Die fast jede traditionelle Symbolik ablehnende Freiheit in der Verbindung höchster Bibelgedanken ist das Werk eines künstlerischen Glaubens, der keine Satzungen kennt und in dem Grundthema Erlösung und Sündenvergebung rein evangelisch ist. — Bald ist der hohe Flug dieser Glaubensmetaphysik den späteren Zeitgenossen, die Schleiermacher vergaßen, fremd geworden und wird von moderner Kunstkritik abgelehnt unter Hinweis auf das Mißverhältnis zwischen Idee und technischer Ausführung. Anders äußern sich H. Grimm, der Cornelius eine Wiederauferstehung unter dem deutschen Volke verheißt — und neuestens auch, bedingt, E. Gurlitt: „Er ist einer der wenigen aus der Frühzeit des Jahrhunderts, der uns noch einmal überwinden wird."

Cornelius war kein Meister der Farbe, aber des Stiftes. Natürliche Härte, celische Tiefe, Ausschau nach den höchsten und letzten Dingen führen ihn mit Dürer zusammen, mit dem er nur eines nicht teilte, und das ist seine künstlerische Grenze: die Widerstandskraft gegen die romanische Renaissancekunst. Cornelius war der gecierte Interpret eines geistig hochgespannten Zeitalters. Diese geschichtliche Bedeutung kann nicht von ihm genommen werden bis heute.

3. Die Klassizisten.

Weder Overbeck noch Cornelius konnten sich aus den Banden der klassizistischen Renaissance zu einem eigenen Stile durchringen. Weder Präraffaelismus noch Dürer-Studien konnten eine einfache nationale Wirklichkeitskunst schaffen. Von Cornelius geht eine kirchliche Malerei aus, deren Vertreter meist protestantisch sind, freilich nicht unterschieden durch eine vertiefte protestantische Auffassung, sondern mehr durch Erweiterung ihres Darstellungskreises.

a. Das katholische Element ist stärker vertreten in H. Heß († München 1863), epochemachend für die Glasmalerei. (Regensburger Dom.) Hebt auch die Technik der Ölmalerei. Fresken in der Münchener Allerheiligenkirche und in der Bonifazius-Basilika. Zweck seiner Kunst ist nicht, wie bei Cornelius, selbständig zu wirken, sondern die kirchliche Andacht zu steigern. Daher die Auffassung einfacher, dem Gottesdienst und der Überlieferung unterstellt. Ebenso: J. Schraudolph (1808–79, Gemälde im Dom zu Speyer). — Düsseldorf wird Hochburg der katholischen Romantik. Neben Philipp Veit wirkt F. W. Schadow († 1862), Genosse der Caja Bartholdy, 1814 katholisch. Er giebt im Gegensatz zu Cornelius die Nachahmung der Meister aller Zeiten frei. Kolorist. Werke: Anbetung der Könige. 1837 Die klugen und thörichten Jungfrauen. Neigung zu symbolischen Darstellungen: Himmlische und irdische Liebe. Auch Schriftsteller: „Einfluß des Christentums auf die bildende Kunst". Bernh. Neher (1806—86): Glasgemälde der Stiftskirche zu Stuttgart.

Kirchliche Romantiker am Rhein: E. Deger (1809—85), A. Müller (1811—90), F. Ittenbach (1813–79). Ihr gemeinsames Werk: Fresken aus der Geschichte Christi in der Apollinariskirche bei Remagen. Sentimental, aber schlicht innerlich, nicht ohne realistische Züge. Uhland ist ihr Ideal. — E. Bendemann, Israelit (1811—89), stellt die tragischen Geschicke seines Volkes dar.

b. Die protestantische Kunst üben in der Nachfolge des Cornelius: J. Schnorr von Carolsfeld († 1872 in Dresden). Deutsche, Dürersche Art vor seinem Aufenthalt in Rom: Almosen des hl. Rochus. In Rom übernimmt er die Komponierkunst der Renaissance: Hochzeit zu Kana. Lebt im Volke weiter durch seine Bilderbibel: feurig und schaffensgewaltig hingeworfen in protestantischem Geist, in romanischer Form. In einzelnen Blättern höchste Kunst.

Nicht reichen an ihn heran die andern protestantischen Klassizisten, trotz ihrer Popularität: H. Hofmann (Dresden, geb. 1824): Ehebrecherin. Seepredigt. Jesusknabe im Tempel. Er widmet sich in Italien Cornelius, kann sich der späteren Orientmalerei nicht ganz entziehen: zarter, fein abgewogener Corneliusstil, Kunst für „schöne Seelen".

C. G. Pfannschmidt (1819–87). 1855 nach Berlin. Kirchenmaler des Protestantismus. Abendmahl in der Berliner Schloßkapelle. Kartons zu Glasgemälden. Wie Cornelius wirkungsvoller durch die Zeichnung. Cyklische Bilder: Geschichte Mosis. 1883 Vaterunser. Monumentaler als Hofmann; „der letzte Cornelianer". Mitherausgeber des Stuttgarter Kunstblattes.

B. Plockhorst († 1895 Berlin), mit Piloty befreundet, von der historischen Schule berührt. Seine Stärke ist nicht so sehr geistige Charakteristik als formale und koloristische Anmut. Dabei zeigt er Vorliebe für nicht traditionelle Stoffe: Christi Abschied von seiner Mutter. Der tröstende Christus. Luther am Weihnachtsabend (1887).

Diese vier bewußt protestantischen Meister haben einen ungeheuren Einfluß durch ihre viel und fein reproduzierte Kunst. Aber ihre romantisch-idealistische Weichheit tritt einem Verständnis der neuen realistischen Kunst mit ihren tieferen Gemütswerten aufhaltend in den Weg. Dem Typus Christi haben sie statt Dürers Erlöserschmerz den Charakter eines vornehm schönen, idealen Mannes gegeben.

4. Die deutsche Gemütskunst.

War des Cornelius christliche Kunst großdeutsche Gedankenkunst, so blieb noch eine Saite deutschen Innenlebens unberührt: das Gemüt. Der Meister kleindeutscher Gemütskunst ist Ludwig Richter (1803—84, Dresden). Mit Cornelius verbindet ihn der erzieherische Wille, seinem Volk zu dienen durch schlichte, gottgeborene Kunst. Neben des Cornelius Kirchenkunst tritt seine christliche Hauskunst mit neuem, deutschem Stile, weitverbreitet in der Technik des Holzschnitts. In allen seinen Illustrationen ist christliche Kunst wie Tauperlen ausgestreut.

Abb. 316. Die Herabkunft des neuen Jerusalems. Von P. Cornelius. (Berlin.)

Christliche Cyklen: Erbauliches und Beschauliches. Vaterunser. Sonntag. Gieb uns unser äglich Brot. Die schönsten geistlichen Lieder. — Christnacht: Radierung 1854. Psalm 65. Christlicher Hausfegen.

In der engen Zeitgeschichte des deutschen Kleinbürgertums von 1815–48 sieht er naiv nd beschaulich die ewigen Geistes- und Gemütswerte, daher ist er bis heute der volkstümlichste Künstler. Sein Stil ist beeinflußt von Schnorr und Overbeck, das Kleinmeisterliche und die Weite der Landschaft hat er von Dürer, der naivste Realist und Idealist des Jahrhunderts. Das Göttliche hat bei ihm etwas Menschliches, das Menschliche etwas Göttliches.

Moritz v. Schwind (1804—71, München) ist der Aristokrat deutscher Kleinkunst, wie Richter auf Dürer fußend. Das Religiöse erscheint bei ihm romantischer und daher unwirklicher. Den Gegensatz der poesielosen sichtbaren und der poetisch erhabenen Welt sucht er versöhnend n seinen Märchen darzustellen. Die sieben Raben: Sieg der Treue. Die schöne Melusine: Schuld und Sühne. Dort der tragische Konflikt durch höhere Mächte gelöst, hier in einer Seele allein ausgekämpft. — Christliche Werke: Leben der hl. Elisabeth (Wartburg). Die sieben Werke der Barmherzigkeit (Medaillons). Hier ist weibliche Schönheit und Frömmigkeit unvergleichlich gefeiert. Hochaltarbild. Kartons für Kirchenfenster (Glasgow). Fresken in der Pfarrkirche zu Reichenhall.

b. Der Realismus.

Schon die letzten Romantiker Richter und Schwind stehen auf der Grenze zwischen Idealismus und Realismus, technisch und (unbewußt) inhaltlich. Aber sie suchen noch wahrhafte Realität in einer kunstverklärten Idealwelt.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts — nach der großen Ernüchterung von 1848 — erhält die deutsche Weltanschauung stark realistische Züge. Im kirchlichen Leben konfessionelle Reaktion gegen die katholisierende Romantik. David Friedrich Strauß beginnt zu wirken. In Kunst und Wissenschaft entwickelt sich im Gegensatz zu philosophischer Spekulation historisch-kritischer und naturwissenschaftlicher Sinn.

Den romantischen Idealisten in München, Düsseldorf und Berlin erwachsen realistische Gegner. Es sind verschiedene Richtungen, eine historische, eine ethnographische, eine landschaftliche; überall ist zunächst das Religiöse stark vermengt mit Weltlichem; ob nun der Titel christlich ist und die Tendenz profan, oder christlicher Inhalt in weltlicher Schale dargereicht wird, wenn christliche Vorstellungen sich in die Einbildungskraft des Künstlers eindrängen.

1. Der christliche Realismus an der Grenze des Profanen.

Vischer lehrt: Die Geschichte soll unsere Lehrmeisterin sein, nicht die Religion, welche Mythus ist und der nichts Neues mehr abgewonnen werden kann. So wirft sich nun auch die hohe Kunst auf Darstellungen aus der Weltgeschichte.

Ihr Führer ist in München Wilhelm Kaulbach (1805—74). 1835 Zerstörung Jerusalems durch Titus. Von 1847 an entstehen die kulturgeschichtlichen Bilder im Berliner Neuen Museum: Der babylonische Turm. Kreuzzüge. Reformation ꝛc. — Er will in diesen Bildern „den Geist Gottes malen. Geschichte ist die Religion unserer Tage und farbenbunt ist das Leben". Gegenüber der Passivität der Romantiker bringt er in die Kunst Dramatik mit Schönheit gepaart. Aber seine Reaktion war zugleich eine Wiedergeburt der Sinnlichkeit gegen die Askese des Gedankens. Seine Komposition ist meisterhaft, seine Schönheit raffiniert.

In Düsseldorf: K. F. Lessing (1808–80) wendet sich gegen den Spiritualismus Kaulbachs in historischen Momentbildern mit konfessioneller Tendenz: Hussitenpredigt. Huß in Konstanz — und auf dem Scheiterhaufen (1850). Luther verbrennt die Bannbulle. Verwandt ist ihm A. Rethel (1816–59), neben biblischen Bildern der Darsteller des Todes in allen seinen Schrecken, in seiner geschichtlichen Größe und Furchtbarkeit, in seiner menschlichen Naturnotwendigkeit. Der Tod als Freund. Totentanz (1848). Ein feste Burg, drei Holzschnitte. Unverstanden von seiner Zeit, ist Rethel der Vorläufer der modernen Gedankenkunst, der erste deutsche Realist, der mitten ins Leben hineingriff, das Schreckliche schauend, in Christus eine Versöhnung suchend. Hier ist große protestantische Volkskunst! — A. v. Werner (geb. 1843) ist zu nennen mit Scenen aus Luthers Leben.

Schon die Frührenaissance und dann besonders das 17. Jahrhundert hatten gerne biblische Geschichte und Heiligenlegende als Staffage in der Landschaft aufgehen lassen. Jetzt führen L. Richter und Lessing die Landschaft in die christliche Kunst ein. J. W. Schirmer († 1863) giebt ihr aber als Ausdrucksmittel einer religiösen Stimmung beherrschendes Übergewicht; 1855 biblische Landschaften. Barmherziger Samariter. Geschichte Abrahams. — Schirmer geht aus von der sog. historischen oder Charakterlandschaft mit sinniger Symbolik und giebt seiner Landschaft als höchsten Ausdruck biblische Staffage. Von hier aus ist nur noch ein Schritt zu der realistischen Forderung: bodenfeste Natur und bodenwüchsige Menschen. Orientmalerei.

Der ethnographische Realismus endlich wendet die Forderung kulturhistorischer Treue auf die biblischen Historienbilder an und zieht sie dadurch ins Genre herab. So malt Adolf Menzel (geb. 1815) Christus im Tempel als den Judenknaben unter Judengenossen. Gerade Menzels höchste Wirklichkeitskunst zeigt, daß das wissenschaftlich richtige Prinzip religiös-künstlerisch versagt. Menzel freilich war letzte Aufgabe der geistige Ausdruck der Scene: das Göttliche in dem Menschen Jesus.

An der Form aber blieb hängen die Orientmalerei, ausgehend von Frankreich und England, in Deutschland: B. Piglheins Kreuzigung-Panorama 1886. E. Zimmermann 1879 Der Jesusknabe im Tempel. Er ist der innerlichste. — H. Kaulbach. — A. Keller 1886 Jairi Töchterlein. Zugleich koloristische Effekte.

Die Orientmalerei ist in Deutschland der geschichtliche Durchgangspunkt von romanischer Schönheitskunst zu dem

2. Deutsch-protestantischen Realismus.

Schon in Gustav Richters (1823—84) Jairi Töchterlein und Anselm Feuerbachs (1829—80) Beweinung Christi sah die Zeitkritik neben der koloristischen That den Versuch, die Geschichte Christi in schlichtester, seelisch vertiefter Form darzustellen.

In bewußtem Gegensatz gegen die entleerte Form der Nazarener und Klassiziſten, aber auch gegen die Orientmaler wirkt epochemachend Eduard von Gebhardt (geb. 1838). Seine Hauptbilder: 1863 Einzug Christi in Jerusalem. 1876 Jairi Töchterlein. Mittelalterliches deutsches Interieur, deutsche Gestalten. 1870 Abendmahl, das durchschlagende Werk des modernen Realismus. 1873 Kreuzigung. 1881 Himmelfahrt. 1884—91 Sieben Wandbilder in Loccum: Die Predigt in Beziehung zu Christus: 1. Kreuzigung. 2. Johannes der Täufer kommt zu Christus. 3. Bergpredigt. 4. Tempelaustreibung. 5. Hochzeit zu Kana. 6. und 7. Gichtbrüchiger und Ehebrecherin. (Vergebung der Sünden, des Predigtamts höchste Aufgabe.) 1891 Christus und der reiche Jüngling. 1898 Christus und Nikodemus. Dazwischen Reformationsbilder.

Gebhardts Programm heißt: „Wer an die Herzen rütteln will, muß wirkliche Menschen malen. So habe ich denn deutsche Menschen gemalt mit sorgfältiger Vermeidung der Formen, die den Beschauer in eine ganz bestimmte Zeit versetzen." Die Zeitgenossen stießen sich an der Form, die ihm selbst doch Nebensache war. „Ein Bild soll nichts anderes thun, als uns den geistigen Gehalt so nahe als möglich vor die Seele stellen. Nicht Wirklichkeit, sondern Wahrheit sucht man zu erschließen." — So ist nicht die Befreiung vom traditionellen Gewande das geschichtliche Verdienst Gebhardts, sondern die deutsch-protestantische, individuell-psychologische Erfassung der Christusgeschichte und die Anknüpfung an Dürer, mit der er erstmals Ernst gemacht hat, und das mit den Mitteln altmeisterlichen Könnens.

Neu erfaßt er so die höchsten Stoffe: Kreuzigung 1866: Schmerz und Klage still verhalten. Abendmahl: Volkstypen in ungezwungenen Gruppen. Der Augenblick rein menschlich, Christi Wort auf Menschen, nicht auf Heilige wirkend. Überall seelische Beziehung. Himmelfahrt: Das Wunder spiegelt sich in den Seelen der Jünger. Gebhardt wählt neue Momente: beim reichen Jüngling: Christi arm-

lige Umgebung; bei Lazarus: die Freude der Maria; bei der Hochzeit zu Kana: hristus grüßt das Brautpaar.

Der Christustypus ist ein herber, intelligenter Germane, dem jeder Gemüts- usdruck eignet, ein göttlicher Willensmensch (Tempelaustreibung). Die Apostel

Abb. 317. Mariä Verkündigung. Von W. Steinhausen.

ıd schwerblütige Esthländer. Gebhardts formale Lösung des Problems der Dar- ellung der Christusgeschichte ist zeitgeschichtlich und konfessionell bedingt.

Hans Thoma (geb. 1839) ist Gebhardt verwandt im Suchen einfacher deutscher emütswerte. 1878 Christus und Nikodemus, stimmungsvoll-persönlich. Das Bild hristi ist der Ausdruck seiner Güte. 1897 Adam und Eva. 1901 Der sinkende Petrus ıd der Auferstandene mit Maria Magdalena, mehr koloristisch.

Thoma und Wilhelm Steinhausen (geb. 1854) haben in die christliche unst das Moment der persönlichen Stimmung und durch den Steindruck das tech-

nische Mittel zu einer neuen christlichen Volkskunst eingeführt. Beide haben auch die Errungenschaften der modernen Malerei der christlichen Kunst dienstbar gemacht. Steinhausen ist zunächst Zeichner, ausgehend von L. Richters Stil und Geist.

1870 Geschichte von der Geburt Christi, dem deutschen Christenvolke gewidmet; enthält eine Fülle freierfundener Motive aus dem deutschen Volksleben (Holzschnitt, Abb. 317). Ölgemälde: 1873 Emmaus. 1889 Johannes der Täufer. Die vier protestantischen Heiligen. Nikodemus. Lithographien, Feder-, Kohlezeichnungen über biblische Stoffe in reicher Phantasie, originaler Exegese, monumentaler Größe. Neben den Volksbildern wirkt Steinhausen epochemachend im Wandbilde: 1890 Kreuzigung und Gastmahlsbild. 1895 Sieben Werke der Barmherzigkeit. 1901 Die Bergpredigt. Weite und Größe dieser Kunst ist orientiert an der Bibel, für deren Gedanken er Meister aller künstlerischen Formen ist.

3. Der radikale Realismus mit sozialer Tendenz.

Mit jeder Tradition brechend, von modern religiösen und sozialen Ideen und impressionistischen Versuchen ausgehend ist der originalste Darsteller der christlichen Geschichte geworden Fritz von Uhde (geb. 1848). 1884 Lasset die Kindlein ... — Emmaus. Komm, Herr Jesu! 1885 u. 1898 Abendmahl I u. II. 1889 Heilige Nacht. 1890 Gang nach Bethlehem. 1897 Himmelfahrt. — Mit einer fast mystischen Anschauung von Christi Allgegenwart im heutigen täglichen Leben und einer herzlichen Liebe für den gemeinen Mann ist diese innige, von aller Konvention freie Kunst geschaffen, welche die Konsequenz des mystischen Realismus zieht: Die Geschichte Christi dargestellt im Gewand und Geist des Gegenwartlebens. Christus im einfachen Leibrock, ein feinnerviger, asketischer Germane, um dessen Haupt kein Heiligenschein, sondern helles Tageslicht flimmert, eine nur fühlbare Gloriole um den leidtragenden Menschensohn webend. Seine Apostel und Hörer Leute des Volks, das allezeit die Zukunft hatte. Seine Marien und Kinder voll deutscher Poesie. Solche Poesie ist das Komm, Herr Jesu, sei unser Gast (Abb. 318).

L. Graf v. Kalckreuth malt biblische Motive in erdfester Wirklichkeit. (Psalm 90.)

Walther Firle münzt Uhdes Kunst aus. (Hl. Nacht.)

4. Der realistische Idealismus.

In Gebhardt, Steinhausen, Thoma und Uhde lebt ein Stück deutscher Romantik bei aller Wirklichkeitskunst. Eine andere Künstlergruppe zieht sich durch die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die antike und christliche Ideenwelt mit deutschem Realismus paarte, in der Gesamtkunst zu den Größten des Jahrhunders zählend. Hieher gehören:

H. v. Marées († 1887), ein Sucher ewiger Schönheits- und Wahrheitsgesetze, hat von seinen religiösen Bildern keines vollendet.

Anselm Feuerbach († 1880), Rethels Schüler, giebt in einer Pietà den Schmerz der mater dolorosa wahrhaft dramatisch wieder.

Gabriel May (geb. 1840) liebt das Mysteriöse, gesteigert bis zum Somnambulen, Ungesunden.

F. Geselschap († 1899) schafft in monumentalem Stil nach Cornelius' Art (Entwurf für die Friedenskirche in Potsdam).

Arnold Böcklin (1827—1901). 1863 Emmaus, eine biblische Landschaft. Große festliche Abendstimmung. 1888 Magdalenas Trauer. 1873 Pietà im Stil der Hochrenaissance. „Wir stellen uns das ungeheure Leiden vor, leiden mit." 1884 Paradies. 1900 Madonna. Apokalyptische Reiter (Krieg). Böcklin will nicht kirchliche Kunst schaffen. Aber die dämonische Macht der Natur, die Schauer des Todes, den Pessimismus des Alters — Toteninsel, vita somnium breve — und die Anschauung der paradiesischen Schönheit einer andern Welt hat er mit religiöser Inspiration dem 19. Jahrhundert geschildert.

Franz Stuck, der antikisierende Darsteller christlicher Gedanken: Lucifer. Sünde. Gewissen. In einem Bilde Christi will er den Typus der streitbaren Weisheit darstellen.

Auch Sascha Schneider giebt christliche Gedankenkunst in feierlichem Stil mit Neigung zu Allegorie und Pathos. Fresken am Triumphbogen der Johanniskirche in Cölln a. E. (1899): Das Kreuz im Weltgericht.

Abb. 318. Komm, Herr Jesu. Nach dem Ölgemälde von Fritz v. Uhde.
Aus Reclams „Universum", mod. illustrierte Wochenschrift.

Max Klinger (geb. 1857) hält höchste ethische und religiöse Probleme als moderner unerbittlicher Wahrheitssucher mit seinem Griffel fest. Seine „Kreuzigung" von 1891 geht in der Realistik des Gekreuzigten zu weit. Aber sein künstlerischer Willen geht hoch: Christus am Kreuz, nicht sterbend, sondern verklärt lebend. Die Gruppen um das Kreuz bedeuten den Gegensatz von christlichem und antikem Empfinden. — 1892 Christus im Olymp mit den Kardinaltugenden, um Psyche, die liebende Seele, zu erretten. „Christi Botschaft von der Sündenvergebung und Bruderliebe im Sieg über die alte Weisheit vom Vorzug der Schönheit und des Übermenschentums." — Cyklen: „Zeichnungen über das Thema Christus", nicht ohne Satire. Vom Tode I u. II (Radierungen). Thema: Dulden muß der Mensch. Reif sein ist alles. — Hölle, wo ist dein Sieg? Sterblich ist der Mensch, unsterblich sind die Ideen.

Am Ausgang des 19. Jahrhunderts wandelt Klinger die ideal-christlichen Cyklen des Cornelius in realistisch-moralische Dichtungen um, von modernem Pessimismus geführt.

II. Die christliche Malerei außerhalb Deutschlands.

Die christliche Kunst der andern Kulturländer steht in gleichzeitigem oder späterem Zusammenhang mit den deutschen Nazarenern und hat idealistisch-klassizistische Richtung. Daneben und dagegen tritt der Realismus als eigenes Gut der Nationen in sein Recht.

England überliefert Hogarths Realismus und moralische Tendenz. Daher bleibt die religiöse Geschichtsmalerei nachempfundene Pose.

Die **Klassizisten:** Benjamin West († 1820) bietet eine Parallele zu W. Kaulbach: große Flächen, virtuose Komposition, philosophisch reflektierender Zug. (Der Tod. Abendmahl.)

S. F. Leighton, Vertreter des akademischen Klassizismus, von Steinle beeinflußt, bevorzugt das Alte Testament.

Die **Präraffaeliten** (1849) sind nicht identisch mit den Nazarenern, sondern Naturalisten, welche im Kampf gegen die Akademiker stehen, gegen Raffael, dessen „leere Eleganz alles verdorben hat, was an der Legende Zartes und Ernstes, Grandioses und Heiliges ist". Ihr Ideal ist Botticelli. Führer sind John Ruskin (litterarisch) und Dante Rossetti († 1882). Dieser schildert das Leben der Jungfrau in mystischer Zartheit und Poesie. Sein Madonnentypus ist dekadent sinnlich. Bezeichnend ist der Kultus der Lilie! John Everett Millais (1829–96), Mitbegründer der Schule, wandte sich später dem Studium des Velasquez und einer realistischeren Romantik zu (vergl. Abb. 319).

Burne-Jones (1883) ist Schöpfer eines englisch-gotischen Stiles im Gegensatz zu den Kartons der Cornelianer, die in England hoch im Preise standen. Er kleidet das Christentum in legendarisch-träumerische Hülle. „Die sechs Schöpfungstage." Der größte und gesündeste ist G. F. Watts: „Der Zweck der Kunst kann nur die Illustration einer großen Wahrheit sein." Werke: Bilder zur Weltgeschichte. Der Geist des Christentums.

Aus der Gruppe der Präraffaeliten heben sich noch heraus als Orientmaler, innerlicher als die Franzosen: Holman Hunt (Der Schatten des Todes) und Madox Brown (Elias und die Witwe).

Frankreich. Dreimal hat französische Kunst die deutsche religiöse Kunst formal beeinflußt: der Kolorismus — G. Richter, H. Vernet — die Orientmaler, das Freilicht — F. v. Uhde.

Die **Idealisten:** Der Romantiker E. Delacroix (1799—1863), ein allbeherrschender Geist mit tragischem Lebenszug. „Seine religiösen Gemälde sind Gefäße, in welche er seine subjektiven und koloristischen Stimmungen ergoß" (Dohme). 1827 Christus am Ölberg.

Das Haupt der Klassizisten: Ingres (1781—1867). Dieser Klassizismus liegt seit 1666 im Programm der französischen Kunst (Gründung der französischen Akademie in Rom). — Der Madonnentypus von Ingres ist barock. Seine Bilder sind katholische Kirchenbilder. Verleihung der Schlüssel an Petrus.

Von Deutschland beeinflußt: Ary Scheffer (1795–1858). Christus der Tröster: Das Christentum zur allgemeinen Menschheitsreligion umgeformt. Er wählt die lyrischen Stoffe der Bibel und macht sie in berechneter Gefühlsseligkeit dem Durchschnittspublikum gerecht.

H. Flandrin († 1864), der französische Overbeck mit mehr Technik und Kolorit, Gründer der modernen französischen Monumentalmalerei; Eklektiker.

Paul Chénavard, der französische Cornelius. „Philosophie der Weltgeschichte." — Kampf der heidnischen Götter mit dem siegreichen Christentum (Pantheon).

Zu den Epigonen, heute noch wirksam, gehört Bouguereau (geb. 1825): sentimentaler Madonnentypus in glatter Porzellanmanier.

Die **Realisten:** Die Historienmaler (juste milieu): Paul Delaroche (1797—1856) schafft Figuren von sentimentaler Zartheit in großartiger Landschaft. **Mater dolorosa.**

Horace Vernet (1789—1863), der erfolgreichste Vorkämpfer des ethnographischen Prinzips der Orientmalerei, malt biblische Stoffe im Gewand des modernen, sich von altersher gleichgebliebenen Orients. Damit wird dem biblischen Stoff genremäßige Beschränktheit aufgedrückt. Abraham und Hagar. Rebekka und Elieser. — In großem Stil verwerten zwei Zeichner das Prinzip: Bida, Geschichte des verlorenen Sohns, und G. Doré (geb. 1833), ein Allerweltsillustrator, der auch die Bibel seinem Stifte dienstbar macht. Erzielt aber durch romantische Landschaft eine gewisse Stimmung.

Der moderne französische Naturalismus, der mit köstlichen Farbenwerten das freie Lichtweben der Natur, in der Flüchtigkeit des augenblicklichen Eindrucks, „gesehen durch ein

Abb. 319. Jephthas Tochter. Von J. Everett Millais.

Temperament" darstellt, bringt einerseits die feine religiöse Stimmungslandschaft: Corot (Hagar in der Wüste); François Millet († 1874): Angelus: „Die Abendfeier der Natur und die religiöse Feier des Menschen" mit pantheistischem Zug. Andererseits das sozialistische Wirklichkeitsbild: Courbet (1819–78). Sein „Begräbnis" ist Negation des kirchlichen Gedankens. Seine Arbeiterbilder sind so herb wie eine Anklage Christi. — Munkacsy († 1902), impressionistischer Orientmaler. 1882 Christus vor Pilatus. Kreuzigung Christi (Kolossalgemälde). J. Béraud und andere Maler des Pariser Lebens stellten Christus mitten unter die elegante Welt.

Der **Neu-Idealismus.** Moreau (1826), von Filippino Lippi inspiriert. Visionär, buddhistischer Richtung.

Puvis de Chavannes (geb. 1826), Schöpfer der dekorativen Malerei des Jahrhunderts und Maler der christlichen Legende. „Christliche Inspiration." Eine vornehme Phantasiekunst, zart und keusch, moderne Melancholie in archaistischem Gewande und mattem Silberton.

Cazin überträgt diese epische Stimmungskunst ins Träumerisch-Lyrische. Geburt Christi. Flucht nach Ägypten.

Belgien ist das ganze Jahrhundert von Frankreich angeregt.

Frühe schon soziales Arbeiter- und Armenbild. Revolutionär sind die ergreifenden Arbeiterbilder von Constantin Meunier (geb. 1831), an christliche Askese gemahnend. Ihre rücksichtslose Wahrheit des Elends des intelligenten und willensstark gebliebenen Arbeiters wirkt versöhnend, während Laermans den Typus des bigotten, dumpf brütenden Vlamen giebt, ohne jede Hoffnung. F. Khnopff giebt raffinierte Höhenkunst für symbolisch gestimmte Übermenschen. Er ist der Schöpfer eines modernen Engeltypus von herber Geistigkeit, wie versunken in Ewigkeitsgedanken. Streng kirchliche Kunst will die Gilde des hl. Lukas verbreiten.

In der **nordischen Kunst** ist zu nennen:

Skredsvig, Corots Schüler: „Christus als Krankenheiler." Christus kommt als schwarz gekleideter Wanderprediger in ein Bergdorf. Damit ist die letzte Konsequenz des Realismus gezogen.

Russland. Früh regt sich die Reaktion gegen byzantinische Heiligenkunst und Despotismus.

Iwanow: „Das erste Erscheinen des Messias im Volke." Grandiose Realistik.
Wereschagin. Nihilist. Orientmaler mit sozialer Tendenz im Geiste Tolstois. — Répin: „Jairi Töchterlein." Pessimistischer Sittenschilderer.

Spanien. Die Romanen leisten im 19. Jahrhundert nichts Originales für die christliche Kunst.

Goya († 1824) negiert den Geist der Inquisition. Er ist religionslos geworden und auch in seinen Heiligenbildern nicht ohne pikante Satire. Ohne Nachfolger geblieben. Fortuny und Benliure y Gils (Vision im Kolosseum) sind christliche „Historienmaler".

Italiens Erbe in der Malerei war an die anderen Völker übergegangen.

Morelli (1826), Neapolitaner, stellt mit Phantastik und Farbenglut Christi Geschichte umfassend dar. G. Segantini († 1900), christlicher Symbolist voll Seele und Gedanken: Allerseelen. Verkündigung des neuen Wortes. Gebet am Kreuz. Der Größten einer als echter, ernster Künstler.

In **Amerika** fehlte es zunächst an Bildungsbedingungen für Eigenkunst.

Allston (1843), Cornelianer mit amerikanischen Typen. — Die Amerikaner studieren in Düsseldorf, Paris, Holland, England und produzieren dementsprechend. Melchers: Abendmahl Interieurstimmung. Hitchcock: Maria in Lilien (Präraffaelit). Die modernsten Amerikaner scheinen christlicher Kunst nicht näher zu stehen.

B. Die kirchliche Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Im 18. Jahrhundert leben Barock und Rokoko sich aus. In allen Kulturländern erwacht wissenschaftliches Studium der Antike. Palladio siegt über Bernini. Die antike Baukunst ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts Ideal auch der kirchlichen Baukunst. Der griechische Tempel erscheint als das Urbild auch der christlichen Gotteshäuser. Nun aber folgt nicht nur die Malerei, sondern auch die Baukunst der litterarischen Bewegung der Romantik. Die Neu-Gotik löst die Neu-Antike ab. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts giebt auf Grund wissenschaftlicher Vertiefung alle Stile frei. Der Protestantismus kämpft um eine seinen gottesdienstlichen Zwecken entsprechende Ausgestaltung des Kirchenbaus.

Deutschland.

Die Antike. Die katholische Kirche lehnt die Antike ab als heidnisch.

Auch in der protestantischen Kirche gilt die Antike bald wieder als weniger heimatberechtigt neben den Stilen des katholischen Kirchenbaus.

L. Catel verficht noch den antiken Stil gegen den „katholischer" Gotik (1815). Kirchentypus: Kuppelbau über vier kurzen Kreuzarmen und Chorrundung an diesen.

Schinkel (1781—1841), von Haus aus Gotiker, giebt dem Zeitgeschmack nach und baut nach Catels Ideen und Soufflots Pariser Pantheon die Nicolaikirche in Potsdam (1830). Original ist die turmartige Ausbildung der Kuppel. Aber die formale Schönheit erfüllt nicht zugleich den gottesdienstlichen Zweck der Hörsamkeit als Predigtkirche.

Stilversuche. Schinkel verläßt daher bald die reine Antike und zieht in die nach griechischer Tempelanlage gedachte Berliner Werderkirche gotisches Gewölbe ein. Der Berliner Dombau, von Schinkel gotisch entworfen, wird von Persius und Stüler als fünfschiffige Basilika geplant. 1842 tritt Bunsen für die Basilika ein als Urform des Gottesdienstes. Ludwig I. von Bayern liebt Mannigfaltigkeit der Stile: Allerheiligenhofkirche — byzantinisch, St. Ludwigspfarrkirche — romanisch-lombardisch. (Leo von Klenze, F. Gärtner.)

Die kirchliche Gotik. Antike, Basilika, Romanischer Stil geben der deutschen Baukunst nicht, was sie sucht: einen nationalen Stil, der zugleich Ausdruck des romantischen Frömmigkeitsideales wäre. Da erscheint der Kölner Dom im Sturm und Drang der Freiheitskriege und der Romantik als Denkmal alter deutscher Herrlichkeit und Frömmigkeit. Man sagt: Gerade zur Blütezeit deutscher Frömmigkeit hat sich der gotische Stil bei uns ausgebildet.

Die katholischen Romantiker Görres, Boisserée und Reichensperger betreiben den Ausbau des Kölner Domes. Von 1823—80 unter Ahlert, Zwirner und Voigtel wird dies herrlichste Denkmal deutscher Baukunst vollendet. Heideloff in Nürnberg wirkend.

Katholische Gotik blüht am Rhein auf: „Die Gotik ist der spezifisch katholische Stil." Die Apollinaris-Kirche in Remagen wird Lehrmeisterin der guten Gotik. — Ohlmüllers Mariahilf-Kirche in Au: epochemachend durch einfache, reine Gotik. — Friedrich Schmidt (1825—90) und Heinrich Ferstel in Wien (Votivkirche). Josef Egle in Stuttgart.

Protestantische Gotik: Die Protestanten verlassen ihre eigene Bauweise, ahmen gotische Kathedralen nach und erklären die Gotik für den gemeinsamen christlichen Stil. Dabei wird aber von den Architekten die spezifisch protestantische Zweckbestimmung noch vielfach unterschätzt. Adler beschreibt noch 1884 die Kultusanlage beider Konfessionen gemeinsam. Ziel dieser Gotiker: akademische Formenreinheit und Raumschönheit. Dem Ausbau des Kölner Domes steht zur Seite derjenige des protestantischen Münsters zu Ulm 1844—90 durch Thrän, Scheu, A. Beyer († 1899). Neubauten von Christian Leins in Stuttgart (1814—92) und Hase in Hannover (Christuskirche in Hannover 1864, Backsteinbau).

Weiterbildungen. Auf katholischer Seite macht der Jesuit Kleutgen 1869 Front gegen die Alleinherrschaft der Gotik. Er anerkennt die tiefe Symbolik, die im „Himmelanstreben" und in der „Kreuz-Grundrißform" der gotischen Kirchen liegt. Aber neben dem Ausdruck der „göttlichen Unendlichkeit" und des „menschlichen Schauers" ist auch das Motiv der väterlichen Liebe, das den Armen erhebt, berechtigt. Diese Symbolik liege in den meisten Kirchen der Jesuiten. 1885 J. Graus: „Die Kirche ist nicht eine gotische, sondern eine allgemeine. Daher Freiheit aller Stile!"

Die gotische Bewegung hatte im protestantischen Kirchenbau die Entwicklung des 18. Jahrhunderts (gottesdienstgemäße Anordnung des Innenraumes in der Frauenkirche zu Dresden) zum Stehen gebracht. Catel hatte 1815 die alten Gedanken aufgenommen: Altar, Kanzel und Taufstein in die Achse der Kirche gerückt und damit ein Brennpunkt des Gottesdienstes. Grundriß: Kuppelbau über kurzen in Apsis auslaufenden Kreuzarmen. Auch die Union von 1817 hatte reformatorischen Kirchenbau verlangt. — Zunächst ist noch im Eisenacher Regulativ (1850—61 Stüler, Hase, Leins) gotischer Stil, ein vom Schiff getrennter Altarraum und Kreuzform betont, andere Stile nicht ausgeschlossen, Emporen nur, wenn unvermeidlich. — Besonders die Hannoverschen Gotiker passen ihren Stil immer mehr der protestantischen Aufgabe an (J. Otzen, Oppler): „Herausbildung eines saalartigen Hauptraums als hörsame Predigtkirche, als freier und einheitlicher Raum, in dem die gottesdienstlichen Handlungen angesichts der ganzen versammelten Gemeinde sich vollziehen können" (Fritsch). Neue Anregung durch das Lutherjahr: 1883 schreibt K. Lechler: Die Gotik ist in ihrer Vollendung Gegnerin des evangelischen Gottesdienstes. Entscheidend greift ein E. Sulze 1887 und verlangt von seinem reformatorischen Gemeinde-Ideal aus ein „Gemeindehaus". E. Gurlitt 1891 gewinnt die Berliner Architekten für das Problem. 1893 Fritsch: „Kirchenbau des Protestantismus". 1894 Kongreß in Berlin.

Einen Fortschritt bedeuten die „Ratschläge für den Bau evangelischer Kirchen" der Eisenacher Kirchenkonferenz 1898: 1. Grundriß: für kleinere Kirchen längliches Viereck, für größere Kreuzgestalt. Polygoner Zentralbau und zweischiffige unsymmetrische Anlage nicht ausgeschlossen. 2. Anschluß an „die älteren Baustile": brauchbare Reste älterer Kirchen (auch solche verschiedenen Stils) sorgfältig bewahren. 3. Erhöhter Altarraum, mehr breit als tief, nicht durch Schranken abgetrennt. Taufstein: vor den Stufen zum Altarraum, seitwärts gegenüber der Kanzel.

Abb. 320. Die Lukaskirche in München.

Diese an einem Pfeiler des Chorbogens. Orgel an der Schmalseite gegenüber dem Altarraum. Empore an den beiden Langseiten und Kreuzarmen. — Nebenräume bei größeren Kirchen. — Künstlerische Ausstattung mehr als bisher betont.

Damit ist originaler Schöpferkraft der Kirchenbaumeister ein weiter Spielraum gegeben und die logisch-künstlerische Weiterentwicklung ist in ihre Hände gelegt. — Eine stattliche Zahl großer protestantischer Kirchenbauten ist um die Wende des Jahrhunderts erstanden. (Wiesbaden, Osnabrück, Stuttgart, München Lukaskirche, erbaut von Alb. Schmidt, Abb. 320], Berlin, Mainz, Straßburg.)

Neben neuen Kirchenbauten wurden zahlreiche Kirchenrestaurationen durchgeführt. Ludwig I. macht den Anfang im Wiederherstellen „verzopfter" alter Kirchen.

Dom zu Bamberg und Speyer. Letzterer (durch Schraudolph) und viele andere Kirchen ausgemalt. Wiederaufmalung des großen Weltgerichts im Münster zu Ulm. — Viele altehrwürdige Einbauten fallen einer unkünstlerischen Stilkorrektheit zum Opfer. Die Eisenacher Konferenz 1898 sucht diesem Übel zu steuern. Kirchenmalerei in streng kirchlichem Stil pflegt auf katholischer Seite die Schule des Benediktinerklosters Beuron.

Frankreich.

Schon 1745 siegt Servandoni in seiner Fassade der Kirche St. Sulpice über das Rokoko. Damit war die klassische Baukunst für die französische Kirchenarchitektur anerkannt. Soufflots Pantheon. (Vergl. S. 571.)

Die Klassizisten. Die Madeleine, 1764 begonnen, von Napoleon I. neu gebaut, ist am Beginn des 19. Jahrhunderts das Ideal des klassisch vornehmen, einfachen Geschmacks. Von Vignon erbaut als klassischer Tempel, rings mit korinthischen Säulen umgeben. — Diese Richtung prägt sich in zahlreichen Kirchen im In- und Ausland aus. (Isaakkirche in Petersburg. St. Jakob in Brüssel.) Die Herrschaft der Klassizisten an der allmächtigen Pariser Bauakademie wird erst nach Mitte des Jahrhunderts gebrochen und Berechtigung und Schönheit auch der andern Stile anerkannt.

Die Gotiker. Der Romantiker Victor Hugo ist der Prophet der Gotik (1830). Sainte Chapelle und Notre-Dame zu Paris werden restauriert seit 1838. E. Violet-le-Duc (1814—79), feiner, geistvoller Gotiker. — Auch die französischen Wiederhersteller sind Puritaner des Stils. (Rokoko-Choreinrichtung aus Notre-Dame entfernt.)

In der nachnapoleonischen Zeit ist die reine Tempelform verpönt, die **Basilika** beliebt. Die Basilika Notre-Dame de Lorette (1836 von Lebas) hält klassische Formen noch fest. — Basilika St. Vincent de Paul in Paris.

Seit 1871 blüht reiche **Renaissance.** Ginais († 1898) baut Notre-Dame des Champs.

Spanien ist wesentlich von Frankreichs Entwicklung abhängig. Madrazo Gotiker. Contreras, Direktor der Alhambra.

Italien. Schon im 18. Jahrhundert erwacht im Gegensatz zum venezianischen Barock Palladio wieder. In Venedig bringt A. Selva den einfachen Klassizismus wieder zum Sieg: 1806 S. Fenice. Canova-Kirche in Possagno. In Mailand und Bologna wird der Stil immer strenger. Belli baut 1880 die Gruft unter S. Francesco zu Assisi.

Gotische Epigonenarbeit ist der Ausbau des Mailänder Doms (1805) nach Napoleons Willen.

Nach der Einigung Italiens macht sich auch in der Architektur Abhängigkeit von Frankreich geltend (Renaissance), noch ohne kirchliche Aufgaben.

England hat im 19. Jahrhundert im Streben nach Befestigung des kirchlichen Lebens die meisten Kirchen erbaut: 1818—31 fast 400, 1831—75 etwa 3000. Zuerst wurde klassisch gebaut. Aber schon J. Wyatt († 1813) baute eine gotische Kirche zu Wilton nach schottischem Vorbild. Nirgends ist die kirchliche Gotik so populär. Sie entwickelt sich mehr nach der Zweckmäßigkeit und den gesteigerten liturgischen Bedürfnissen der Hochkirche und versinnlicht katholisierenden Mystizismus und Symbolismus. W. Pugin († 1852) vertritt den Standpunkt: Kirchen brauchen einen kirchlichen, nicht nur ästhetischen Stil. — G. Scott († 1878), ein Renovator im Stile des Franzosen Viollet. Durch Streets Werk über mittelalterliche Kunst Spaniens wird die englische Gotik, frei von Stilpuritanismus, an beweglichen Formen sehr bereichert.

Von geschichtlicher Bedeutung für den protestantischen Kirchenbau ist das Tabernakel des Baptistenpredigers Spurgeon in London: ein Massen-Hörsaal für den Zweck der Predigt gebaut in amphitheatralischer Anlage. Muthesius hat neuestens den Beweis geführt, daß die englische Staatskirche, deren starre Form die schöpferische Kraft in Entwerfung der Grundrisse gelähmt hatte, dem Vorbild der Sekten mit ihrem reich- und zweckmäßig gegliederten Gruppenbau immer mehr nachgiebt.

Nordamerika wetteifert mit England in praktischer und malerischer Ausprägung der gottesdienstlichen Gebäude für die so verschiedenartigen Denominationen, unbeengt von Überlieferungen, doch nicht gleichgiltig gegen kirchliche Erinnerungen aus den alten Heimatländern.

C. Die christliche Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Malerei und Architektur befreien sich im Laufe des Jahrhunderts von der idealistischen Antike und lenken am Ende des Jahrhunderts wieder in antikisierende Formen da und dort ein. Auch die Bildnerei kämpft einen Kampf des Realismus. Aber erst gegen das Ende bricht, von Italien ausgehend, in Brüssel und Paris modernster Naturalismus durch, der an die Errungenschaft der Malerei: natürliche Eigenkunst — sich anschließt.

Deutschland. Der klassische Idealismus: Der Däne Berthel Thorwaldsen (1770—1844) läßt unverbildet ein Leben lang in Rom die Antike auf sich wirken, ein Mann nach dem Herzen seiner hellenistisch begeisterten Zeitgenossen. Sein Meisterwerk, populär bis heute: Der segnende Christus (1833). Ein erhabener Rhythmus vergeistigt die einfache, allerdings in übernatürlichem Größenmaß gesteigerte Menschengestalt zu wahrhaft göttlicher Würde und Milde. Die zwölf Apostel (nach seinen Skizzen) und die Giebelgruppe: Johannes predigt in der Wüste. Zwei große Reliefs: Christi Einzug in Jerusalem und Gang nach Golgatha. Alle diese Werke in der Frauenkirche in Kopenhagen. — Eine Mittelstellung zwischen Thorwaldsen und dem weicheren Canova nimmt ein der Stuttgarter J. H. Dannecker (1758—1841). Christusstatue (zweite Fassung): „Christus, der Mittler zwischen Gott und den Menschen, spricht, auf sich selbst deutend: „Durch mich geht der Weg zum Vater." Der Kopf sehr schlicht, fast dürftig.

Die protestantischen Realisten verzichten zwar auf die antike Gewandung zu Gunsten der modernen Tracht, befreien sich aber bei monumentalen Aufgaben noch nicht vom antiken Ideal leiblicher Schönheit. Rauch, † 1857. Seine Siegesgöttin hat Engelstypus. Rauch wirkt auf Rietschel, † 1861, der das Prinzip voll durchführt in seiner Pietà (Potsdam) und dem Lutherdenkmal in Worms. Die gewaltige Lutherstatue ist des großen Reformators würdig, die Komposition des Ganzen geistvoll.

Die katholisierenden Romantiker: W. Achtermann: Die gotische Plastik mit ihren sanften, demütigen Gestalten ist ihm die spezifisch christlich-katholische Kunst. 1858 Kreuzabnahme, Gruppe von fünf überlebensgroßen Figuren.

Italien. Nicht in der Malerei, sondern in der Bildnerei lebt die alte Kraft fort. Die technische Virtuosität des marmor-besitzenden Volkes ist frühe schon jedem seelischen und sachlichen Ausdruck gewachsen.

Die klassische Periode. Antonio Canova (1757—1822) übersetzt die Antike in individuell weiches Fühlen mit zierlicher Rokokostimmung und übt mächtigen Einfluß auf das Jahrhundert. Papstgrabmäler. Sein eigenes Grabmal in Sta. Maria dei Frari in Venedig (für Tizian bestimmt), eine große Wandpyramide in der gotischen Kirche. Die strenge Form schließt aristokratische Eleganz bei den Figuren nicht aus.

Die Realisten. Die Italiener wenden sich zuerst gegen die leere Antike der Thorwaldsen-Schule. Ihre Losung ist Donatello. Bartolini versucht zuerst das Leben darzustellen. Mutterliebe 1824. Gottvertrauen 1835. Seine „Witwe" auf einem Grabmal in Pisa (1842) in der leidenschaftlich natürlichen Bewegung der Trauer ist die epochemachende Figur in der modernen Grabmalplastik Italiens (Mailand, Genua, Turin), deren Realistik nicht immer christlichem Empfinden entspricht.

Giovanno Dupré (geb. 1817 zu Siena, † 1882 zu Florenz): Abel, Pietà.

„Die Leistung **Frankreichs** auf plastischem Gebiete ist Darstellung des wirkungsvollen plastischen Scheins“ (Springer). Der Kampf zwischen Klassikern und Realisten ist friedlich.

Die antiken Idealisten in Canovas Bahnen: Pradier, der „Fälscher der Antike“: Skulpturen in der Madeleine. Lemaire († 1880) Giebelschmuck der Madeleine: Das Weltgericht (Riesenrelief).

Zu den Realisten bildet den Übergang Rude: Christi Taufe. Foyatiers Apostel in der Madeleine, von packendem Ausdruck. Der unabhängigste ist: David d'Angers († 1856), zugleich Romantiker. Gruppe: Christus, Maria und Johannes. — Darstellung populärer biblischer Stoffe geben: Etex, der auch im Grabdenkmal Originelles schafft; anstatt der alten Allegorien wählt er sinnige Vorgänge aus dem Tagesleben. A. Debay: „Erste Wiege“. (Kain und Abel in Evas Schoß.)

Seit 1850 entwickelt sich eine virtuose und seelisch vertiefte Grabmalplastik. Chapu (Der Gedanke). Suchen nach Erweiterung des Stoffgebietes, Zurückgehen auf Donatello: Dubois. Den modernsten Italienern verwandt: Bartholomé: Aux morts, ein Epos des Todes in großen Marmorgruppen, auf dem Friedhof Père-Lachaise.

Belgien hat in Constantin Meunier (S. 597) den größten Plastiker der Gegenwart, der die Armeleutkunst auf die Plastik übertrug. Eine Christus-Büste ist der Ausdruck seines Pessimismus.

Unter Einwirkung der Parthenon-Skulpturen entwickelt sich schon im 18. Jahrhundert in **England** — vor den andern Völkern — ein Gefühl für die edle Einfachheit der Antike, mit nationaler Besonderheit gepaart. Im Sinne Winkelmanns schafft J. Flaxman († 1826). Von seinen Umrißzeichnungen: Die sechs Bitten, führt er die vierte in Marmor aus. — Eine Schar Canova-Nachahmer kultiviert das Grabmonument ohne neue Motive. — Thorwaldsen verwandt ist J. Gibson. Die realistische Kunst hat im Lande der Präraffaeliten noch keine neue christliche Bildnerei geweckt.

Amerika ist am meisten von Italien abhängig. Thorwaldsen-Schüler: Greenough und Crawford. — Bartolini-Schüler (Realisten): Story, Palmer, Ward.

D. Das Kunstgewerbe im Dienste der Kirche.

Die Stilarten. Um 1800 stehen fast alle Kulturländer unter der Herrschaft des französischen Empire-Stiles. Kein Land hatte solch künstlerisch und technisch ausgebildetes Handwerk wie Frankreich. Im Lande der Revolution mußte das höfische Rokoko auch im Kunstgewerbe der demokratischen Römerkunst weichen. Aus einer unbewußten Verschmelzung des feingliederigen Rokoko mit der klassischen Linie und klassischen Motiven entstand der Empire-Stil: Akanthus, Lorbeer, Palmette, Perlschnur und Blattreihung, geometrische Linie und Pilaster als Mittel der Flächeneinteilung. Dazu Tönung in Weiß und Gold. Die kunstgewerblichen Produkte dieses Stiles greifen in den neuen klassizistischen und in Kirchen mit anderem Stile Platz. Verödend wirkt die weiße Tünche.

Die Zeit der Restauration löst den Empire-Stil wieder auf und bringt eine Stilmischerei, in der entartetes Rokoko und naturalistisches Pflanzenornament überwiegen. Ende dieser stillosen Zeit, um Mitte des Jahrhunderts, ist nüchternster Tiefstand des ganzen Kunstgewerbes.

Mit dem Einzug der gotischen Romantik kam aber gerade für das kirchliche Kunstgewerbe eine neue Blütezeit. Viollet-le-Duc, der französische Meister der Gotik, trägt mit feinem Stilgefühl für den geistigen Reichtum der gotischen Formenwelt neue Gestaltung auch für Kirchengeräte, Gestühle, Altäre, Orgeln, Schnitzerei und Schmiederei.

Der deutsche Norden hält bis Mitte des Jahrhunderts an romanisierendem Empire und den hellenistischen Motiven Schinkels fest. — Die Weltausstellung in London 1851 ließ Semper erkennen, daß zur wirksamen Konkurrenz mit französischem Kunstgeschick Erziehung zum Kunstgewerbe nötig sei. Seine Schriften 1852: „Wissenschaft, Industrie und Kunst"; 1860–63: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten".

In München und Wien bildet sich unter Viollets Einfluß und im Zusammenhang mit der Kölner Dom-Bewegung um die Mitte des Jahrhunderts ein neugotischer Stil: „Wir wollen das chaotische Durcheinander der verschiedenen Stilarten vermeiden und unsere Bestrebungen dem uns angehörigen, unserem Klima, Bedürfnissen und Material entsprechenden deutschen gotischen Stile zuwenden."

In den 1860er Jahren beginnt unter Wiens Vorgang in Deutschland, Schweiz, Niederlanden, Skandinavien und Rußland die Gründung der Museen für Kunst und Industrie. — Zur Pariser Ausstellung 1867 sagt Lübke: „Dringendste Aufgabe ist, die Kunst mehr mit dem Leben zu verbinden und ihr die breite und gesunde Basis des Handwerks wieder zu geben." In München 1876 dringt die Einsicht durch, daß wir in der Kunst unsrer Vorfahren die Vorbilder für unser künstlerisches Schaffen haben. Als „altdeutsch" gilt vornehmlich der Renaissancestil.

Zur Neuschaffung eines Stiles konnte kein Museum und keine Ästhetik führen, aber zur Wiederherstellung der technischen Fertigkeit und zur Einsicht in das Wesen aller Stile, so daß für die einzelnen neuen und alten Kirchenbauten immer stilgerecht gearbeitet werden konnte. — Bei der Vorliebe für gotische Architektur in beiden Konfessionen zeigt das gotische Kunstgewerbe höchste Formentwicklung. Aber in evangelischen und katholischen Kirchen wird noch immer Fabrik-Kunst und Surrogatware zugelassen. Und immer noch werden ihr zulieb alte Kirchengeräte ohne Not hingegeben, selbst solche mit Inschriften frommer Stifter. Immer noch werden Denkmäler der Vorfahren aus den Gotteshäusern hinausgeworfen. Auf dem Gebiete des Kirchenschmucks fehlt es manchmal noch an der Pietät und dem konservativen Sinn, die der Kirche vor anderen Gemeinschaften ziemen.

Auf evangelischer Seite haben das „Christliche Kunstblatt" (Stuttgart), auf katholischer Seite die „Zeitschrift für christliche Kunst" (Köln), die Organe verschiedener Diöcesan-Kunstvereine, die „Revue de l'art chrétien" (Lille), und neuerdings die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" — mit Neigung für byzantinische Formen — auf das christliche Kunstgewerbe entscheidenden Einfluß ausgeübt.

Technische und graphische Künste. Die deutsche kirchliche Romantik hat die Glasmalerei zu neuer Blüte gebracht, ohne die Farbenglut der Altmeister zu erreichen. Die Münchener Glasmalerei (H. Heß unter Ludwig I. 1827) liefert ins Ausland (England). Auch die französische Romantik bringt die Glasmalerei in Aufschwung und bricht durch ihre Werkstätten in Paris, Metz, Brüssel um 1850 die Vormacht Deutschlands.

Die christliche Kunst aller Jahrhunderte hat unter dem Aufschwung der reproduzierenden graphischen Künste eine außerordentliche Verbreitung bis tief in alle Volksschichten hinein erhalten. In den Kunstländern hebt sich die Holzschnittkunst und strebt in neuerer Zeit, durch die modernen billigeren Reproduktions-

arten stark verdrängt, nach koloristischer Wirkung. Holzschnittzeichner: L. Richter, Steinhausen, Horace Vernet, Doré. Unter den modernen Radierern steht am höchsten Max Klinger. (Vom Tode; Thema Christus.)

Im reproduzierenden Kupferstich leisten Hervorragendes F. Müller († 1816): Stich der Sixtinischen Madonna. J. Thäter († 1870): Cornelius' Campo-Santo-Kartons. Gustav König (1808—69): Radierungen zu Luthers Leben. — P. Toschi (nach Correggio).

Durch Thoma und Steinhausen wurde für Zwecke der christlichen Volkskunst der Steindruck, 1797 von Senefelder entdeckt, neu gewertet in seiner billigeren, die originale Zeichnung des Künstlers erhaltenden Herstellungsart. Neben dem einfachen Steindruck leisten für die zahllosen christlichen Illustrationen und Blätter Hervorragendes der lithographische Farbendruck, der Lichtdruck und die Photolithographie. Für Herstellung billiger christlicher Wandbilder treten ein das Rauhe Haus (Hamburg), Aimé Huber (Wernigerode), Breitkopf & Härtel und neuestens Teubner und Voigtländer.

1820 tritt in England der Stahlstich auf, billiger als der Kupferstich. Der bekannteste Stahlstecher ist K. L. Frommel in Karlsruhe (1789—1863).

Den die Feinheiten des Kupferstichs nicht erreichenden Stahlstich verdrängte aber die Galvanoplastik, welche Abheben des Klischees von der Kupferplatte ermöglicht. Die Photogravure übertrifft an Weichheit oft den in Schabkunst gefertigten Kupferstich.

Das steigende Volksinteresse für alte und neuere christliche Kunstwerke im Zusammenhang mit den billigeren Reproduktionsarten der graphischen Künste, insbesondere der Zinkätzung, hat neben den originalen Bilderbibeln von Schnorr und Doré eine Anzahl Bilderbibeln ermöglicht, welche, aus dem reichen Schatz der Jahrhunderte schöpfend, das Beste zu geben bemüht sind, wobei freilich nicht immer Rücksicht genommen ist auf Ausbildung künstlerischen Stilgefühls.

Schluß. Das 20. Jahrhundert tritt ein großes Erbe christlicher Kunst an. Seit dem Cinquecento hat kein Jahrhundert eine solche Vielseitigkeit künstlerischer Werte geschaffen. Kaum ein Jahrhundert hat sich in solchen Gegensätzen bewegt. Dürer, bald vergessen, will wiederaufleben, Rembrandts christliche Kunst, nur von wenigen seiner Zeitgenossen verstanden, wird mit leidenschaftlicher Begeisterung erfaßt. Die Besten unserer Zeit bis zum Einfachen im Volke fühlen in lebendigem Bildungsdrang den Beruf, die Kunst, wo sie der Ausdruck echten Seelenlebens und stiller Ewigkeitsgedanken geworden ist, sich zu eigen zu machen. Die Kunstwissenschaft hat am Jahrhundertende den Blick geweitet für die künstlerischen Bestrebungen der Vergangenheit und der lebendigen Gegenwart. Kurz ist das Leben, lang die Kunst. Die christliche Kunst hat noch kein Ende und wird nie aufhören. Denn die Kunst kehrt immer wieder zur Religion zurück.

Register.

A.
Aachen 183. 194. 283. 294
Aarhus 346
Abbadia de' Caſſinesi 490
Abbeville 194
Abendmahl 17. 75 f. 150. 369. 492. 497. 538. 592
Abeſſynien 140
Abgarus 81
Ablaßhandel 544
S. Abondio 231
Abraham 19. 385
Abſchied Jeſu 369. 542
Abtsſtäbe 211
Abyſſos 151
Achard 260
Acheiropoieta 81
Achmin 125
Achpat 141
Achſenkreuz 48
Achteck 55
Achtermann 601
Achtort 311
Ada 194
Adalbald 195
Adam, Eva 19. 366. 483. 500. 532 f.
Adeodatus 304
Adler 598
Adventsdiptychon 213
Afrika 47
Agemina-Thüren 168. 280
S. Agneſe 555
Agnolo di Ventura 399
Agobard 188
Agoſtino di Giovanni 399
Ägypten 31. 42. 47
Ahlert 598
Ahnenwappen 396
Aix 51
Akroſtichon, ſibyll. 18
Akroterien 92
Aladſchadagh 51
Alan v. Walſingham 333
Albani 575
Albanipſalter 291
St. Albans 291. 329
Albenga 51
Alberti 418. 434 ff.
Albertinelli 495 f.
Albertoni 573
Albi 326
Aldegrewer 536. 547
Aleman de Egas 348
Alemannien 177
Alexandrien 13. 25
Alfonſo Lombardi 503
Alfred d. Gr. 177
Algardi 573
Alkuin-Bibeln 195 f.
Allerheiligen 338
Allerheiligenbild 533 f.
Alliate 181
Allori 577
Allſton 597
Almandintechnik 174
Alonſo de Covarrubias 348
Aloyſius 44
Alpirsbach 224. 273
Altar 35. 167. 179. 221. 281. 329. 357. 440. 468. 478. 556. 563. 564. 573
Dresdener 532
Freiburger 539
Genter 463
Hofer 478
Iſenheimer 539
Middelburger 468
Oberſchönefelder 477
Paumgärtnerſcher 532
Peringsdörffer 478
Schneeberger 542
Altaraufſatz 281. 404
Altar-Cippen 221
Altardecke 39. 167. 286
Altarkrypta 38.
Altarniſche ſ. Apſis
Altarraum 132
Altartribuna 38
Altar-Vorſatztafel 209
Altbyzantiniſch 108
Altdorfer 540 f. 547
Alte der Tage 363
Altenberg 337. 340
Altenſtadt 255. 258
Altichiero 428
Altkirchlich 25 ff.
Altona 566
Alvernia 350
Amberger 538
Amboiſe 324
Ambon 36. 132. 210. 282 ff. [108
Ambroſius 26. 57.
Amerika 597
Amiens 317 ff. 320. 376 f.
Ammereda 47
Ampliatus 15
Amulette 77
Amwas 51
Anapeſon 148
Anaſtaſis 151
Anatoliſch-orthodox 132
Anbetung der Könige 73. 367. 450. 460. 493. 519. 532. 542. 545. 580
Andachtsbildertypen 147 ff. 373
Andlau 278
Andrea von Fieſole 400
Andreas 85. 573
Andreas von Byzanz 145
Andriolo 400
Andronikos Byzantios 158
Angelico ſ. Fra Angelico
S. Angelo 55. 152
Angelſachſen 172. 192 f.
Angers 247. 326
Angeviniſch 259. 326
Angilbert 209. 212
Angoulême 246. 249
Ani 140 f.
S. Anna 368. 477
Annaberg 563
Annius Serapiodorus 128
Anno 203
Anſegis 180. 208. 212
Antelami 303.
Anthemios v. Tralles 62
Antimenſion 167
Antiochia 25. 43. 55
Antonello da Meſſina 462
Antonio 351
Antonius 84. 440
Antwerpen 328. 521 f. 568
Apelmann 328
Apokalypſe 120. 152. 163. 180. 189. 193. 206 f. 276. 408
Apokryphen 71
Apollonia 47
Apoſtel 84. 148. 364. 483. 493. 535 ff.
Apraktos 163
Apſis 29 ff. 106. 132. 179. 216
Apſismoſaik 105 f. 108 ff. 155 ff. 200
Aquileja 45. 51
Aquitaniſch 246 f.
Araber 46. 166
Arbona 349
Architectura 559
Architrav 32
Archivolten 33
Arcoſolium 10
Ardagh 172
Arelatiſch 96 f.
Aretino 421. 426. 516
Arezzo 454
Ariſtote 144
Arkadenbogen 431
Arkaturen 308
Arles 273
Armagh 172
Armenbibeln 366. 408
Armenier 146. 166
Armini 420
Arnold 268. 340. 401
Arnoldi 399
Arnolfo di Cambio 350. 352 f. 384
Arnsburg 262. 336
Arnulphus 328
Arriccia 555
Arſinoë 47
Aſam 560
Aſcenſio 371
Aſchaffenburg 539
Aſchenurne 39
Aſhburnham-Pentateuch 186. 193 ff.
Aſſiſi 273. 414 ff.
S. Damiano 350
S. Francesco 350. 390
S. Klara 350
S. Nikolaus 415
S. Pietro 350
Aſſunta 516
Aſterius v. Emeſa 125
Athen 47. 138
Athos 136. 137. 147. 152. 161
Atrium 29. 215
Attila 174
Au 598
Auch 326
Auferſtehung 78. 150 371. 492. 496
Auferweckung des Lazarus 20. 201. 468. 502
Augsburg 208. 344. 477. 537. 548. 565
Auguſtin 68. 79 ff. 119. 186. 498
Auguſtins-Evangeliar 123
Auguſtins-Pſalter 124
Augy 314
Aula 29
Auranitis 43
Ausgießung des Geiſtes 372
Ausſtellung Chriſti 522
Autun 196. 253. 298. 299
Auvergnatiſch 232. 249. 298
Auxerre 201. 273. 317. 326
Avanzi 427 f.

Avignon 273. 343. 403
Avila 301

B.

Babuda 46
Bach 550
Backsteinstil 40. 134. 180. 231. 341
Baden-Baden 483
Bagdad 140
Bagnacavallo 510
Bähr 566
Bakusa 46
Baldassare d. Jmbr. 400
Baldovinetti 448
Balduccio 400
Baldung 547
Bamberg 204. 265. 337. 379 f. 600
Bamboccio 400
Bandinelli 504
Baptisterium 29. 50. 136. 222. 266. 312
S. Barbara 478. 515
de' Barbari 529. 536
Barbarisch 140. 171
Barbarossa 223
Barbieri 575
Barcelona 343
Bari 230
Barisanus 280. 304
Barlaam 163
Barletta 349
Barna 423
Barnaba 427
Barneby 403
Baroccio 520
Barock 549 ff.
katholischer 557
ital.-süddeutscher 558
Bartholomé 602
Bartolini 601
Bartolo di Fredi 424
Bartolommeo s. Fra Bart.
Basaiti 462
Basel 209. 255. 473. 543
Basileios 131 ff.
Basilika 28. 38. 58. 215. 255. 598
Basilius d. Gr. 42. 59
Basilius II. 159
Bas-Oeuvre 181
Bassano 517
Bataille 412
Batalha 348
Bathseba 542
Batopaidi 137. 152
Battoni 585
Bauernkunst 240. 403
Baugulf 180
Bayern 177. 252. 255. 342. 345. 411. 483
Bayeux 293
Bazas 326
Beaune 273
Beauneveu 395. 403. 407. 410
Beauport 325
Beauvais 306. 314. 317 ff. 323. 324
Bebenhausen 273. 345. 404
Bec 325
Beccafumi 495
Beda 177
Beer 548. 561
Begarelli 504
Beguinenkirche 568
Behaim 341
Beham 536
Belem 348
Belgien 327. 568. 597. 602
Belli 600
Bellini, Gentile 462
Bellini, Giovanni 461 f. 514
Bellini, Jacopo 460 ff.
Bendemann 590
Benedetto da Majano 436. 442.
Benedikt 119. 494
Benedikt von Wearemouth 186
Benediktiner 178. 185. 201. 268
Benevent 203
Benlliure y Gils 597
Benna 207. 296
Benno 224
Benozzo Gozzoli 447
Beowulfslied 173
Berardi 301
Béraud 596
Berengar 197
Berenike 80
Bergamo 517
Berlin 383. 599
Dom 598
Garnisonskirche 566
Jerusalemskirche 566
Neue Kirche 566
Parochialkirche 565
Werderkirche 598
Berlinghieri 390
Bern 344
Bernaert van Orley 524
Bernardino 495
Bernay 234
Bernhard von Clairvaux 260. 453. 455. 496
Bernhard von Soissons 320
Bernini 489. 554. 572 f.
Bernward 204. 210. 223. 296
Berrettini 555
Berruguete 348
Berthold 291. 394. 401
Bertini 400
Beschneidung 367
Bethlehem 38. 45. 58
Bettelorden 337. 341. 349. 351. 356
Beuron 600
Beverley 329
Beweing. Christi 150 371. 417. 454. 460 f. 498. 519. 526. 542. 581
Beyer 344. 598
Bezaleel 208
Béziers 326
Bezold 242
Bibel 124. 163. 186. 203. 291. 408
Bibelillustration 118 ff. 544. 550
Bible historiée 408
Bible moralisée 408
Biblia pauperum 187. 408
scholastica 408
typica 187
Bicci 421
Bida 596
Biduinus 304
Biello 181
Bigarelli 381
Bigio 498
Bild Christi 80. 145. 147. 188. 363. 534
Bilderbibel 408. 544. 546. 590. 596. 604
Bilderkreis 14 ff. 67. 146 ff. 186 ff. 362 ff.
Bilderpsalter 161
Bilderrollen 72. 118. 120
Bildersagen 80.
Bilderstreit 131. 187
Bilderwand 36. 158
Bilderwirkerei 125. 169. 286. 361
Bildschnitzerei 393
Birnstab 308
Bischofsgruft 13
Bischofsstäbe 211
Bischofsstuhl 36
Bitonto 230
Blacherniotissa 86. 148
Blagennoi 143
St. Blasien 293
Blaubeuren 482
Bles 524
Blockbücher 175. 546
Blockverband 238
Blutenburg 483
Bobbio 119. 203
Böblinger 344
Böcklin 594
Boffiy 347
Bogen-Archit. 27
Bogenfries 219
Böhmen 342 f. 401. 411
Boisseree 598
Bol 583
Bologna 97. 383. 400
S. Francesco 351
S. Petronio 345. 351. 443. 503 f.
Servitenkirche 351
S. Stefano 272
Bologneser 574
Boltraffio 494
Bonannus 280. 304
Bonifacio 517
Bonifatius 173
Bonino s. Campione
Bonneuil 346
Bordeaux 324. 326. 377
Borgo San-Donino 303
Borgognone 462
Borgund 241
Borromini 555
Bosra 61
Botticelli 449
Bouguerau 596
Bourges 317 ff. 377. 413
Bouts 468
Braisne 317
Bramante 57. 437. 487
Brandenburg 265. 346
Braunau 273
Braunschweig 258. 265. 340. 381
Brauweiler 276
Breda 328
Bremen 204
Brescia 100. 181. 517
Bresciani 351
Breslau 343
Bretagne 325
Briefmaler 408
Briolotus 232. 303
Brioude 403
Bristol 333
Bröderlam 396. 407
Bronnbach 262.
Bronzebildner 441 f.
Bronze-Zeitalter 172
Bronzino 520
Brou 324
Brown 595
Brueghel 524
Brüggemann 528
Brügge 403
Brunelleschi 353. 434 ff. 443
Brunnen 30
Bruno 177. 574
Brunsbergh 346
Brüssel 194. 328. 467. 470. 568
Brüstungssäulchen 53
Bryos 136
Buchdeckel 210. 295
Buchmalerei 72. 118 ff. 159. 175. 203. 288. 408
armenische 166
französische 291
italienische 302
merowingische 193
westgotische 193
Büchse 98
Buchschmuck, moderner 536. 543
Buchstabenverzierung 176. 289. 386
Bugiardini 498
Buildwas 329
Bukarest 142
Bukowina 142
Bündelpfeiler 308
Buoge 411
Buon 400
Burgfelden 202
Burgkmaier 537. 547
Burgos 347 f. 348. 378
Burgund 220. 252 ff. 299. 326
Burne-Jones 595
Bury-St.-Edmonds 291
Busketus 227
Buvina 280
Byland 329
Byzamani 158
Byzantinismus 25. 69. 114 ff. 388
Byzanz 33. 102. 168

C.

Cäcilia, hl. 13. 439. 509. 573
Caen 259. 325
Cagliari 13
Cahors 245
St. Callistus 10 ff. 13
Camaïno 400
Cambrai 193
Cambridge 76. 124. 266. 336
Cambronne 314
Cambutten 172
Camerino 388
Campello 350
Campione 355. 400
Campis 326
Cancelli 36. 358
Canosa 247
Canova 601
Canterbury 238. 329. 335
Cantharus 30
Capanna 420
Capo Ghini 353
Capua 110. 112
Caravaggio 510. 575
Carcassonne 324. 326. 403
Carlone 557
Carnarium 222
Carpaccio 462
Carraccio 574
Carrand-Diptychon 101
Carvael 403
Casa Bartholdy 587 f.
Casamari 349
Cäsarea 51
Cäsarius von Arles 73
Cassiodor 113. 119
Castagno 445
Catel 597 f.
Cathedra 36. 99
Cavallini 388. 427
Cavazzola 462
Cazin 596
Cefalu 156. 230
Cella 42. 48
Cellini 504
Celsus 21
Cennini 418. 428
Centralbau 48
Centralkuppelkirche 62
Centula 212
Ceolfrid 186. 195
Certosa 354
Cesare Borgia 456
Chalkidisch 30
Chalons 316 f.
Chambige 324
Champaigne, de 585
Chape 602
Charenton 568
Charité 254
Charroux 266
Chartres 309. 311. 317 ff. 376. 413
Chénavard 595
Cherubim 84
Chiaravalle 256. 351
Chiaveri 563
Chichester 238. 333
Chilandari 137
Chios 138
Chludoff-Psalter 161
Chor 48. 178. 232. 306
Chorbühne 132
Chorgestühl 358. 482
Chorkrypten 38
Chorkuppeln 232
Christina 163
Christophorus 104. 137. 458 f. 474. 540
Christus 20. 81 f. 147. 188. 278. 421. 471. 474. 483. 514 f. 587. 590. 593
Christus am Kreuz 502. 532. 542
Christus in der Vorhölle 371. 520. 589
Chrodegang 177. 282
Chrodegangs-Kelch 209
Chrysostomus 39. 55. 59. 68 ff. 119. 160. 517
Chuonrad 204
Chymeusis 168
Ciborium 35. 126. 282. 285. 554
Ciccione 400
Cima da Conegliano 462
Cimabue 388 ff. 414. 420
Cimitile-Nola 109
Cisterzienser 248. 260. 268. 336. 341
Citeaux 215. 261
Cividale 170. 174. 384
Civitale 442
Clairvaux 261
Clarello 351
Claude Gelee 585
Claudius 188
Claus de Werwe 396
Claustrum 42. 268
Clemens v. Alexandrien 127
Clermont 233. 251. 298. 326
Cluny 177. 215 ff. 232. 253 ff.
Codex 118 ff.
Aureus 197
Millenarius 197
Colantonio del Fiore 427
Colart von Laon 403
Colmar 476
Colobium 78
Comasken 381. 400
Comes 198
Comestor 408
Cömeterien 9
Comminges 326
Como 437
Concordantia Caritatis 408
Confessio 37
Coenobium 42
Conques 251. 298
Contarini 138
Contreras 600
Coppo di Marcovaldo 390
Corbie 197. 212
Cornelius 13
Cornelius, Peter 586 ff.
Corot 596
Correggio 511
Cortona 555
Corvei 184. 186. 224
Cosmaten 226. 278. 381
Cosmè 462
Cossa 462
Costa 462
Coste, Jehan 403
Cotton-Bibel 122
Courbet 596
Coutances 325
Coverdale-Bibel 544
Cranach 540 ff. 547
Crawford 602
Credi s. Lorenzo
Credo 188
Cremona 255. 267. 351
Crivelli 462
Crodo-Altar 296
Cronaca 436
Cubiculum 15. 18
Cuthbertbuch 176
Cypern 117. 160. 327
Cyrenaïca 47
Cyriades 43
Cyrill v. Alexandrien 68
Cyrill u. Methodius 158

D.

Dachreiter 239
Daddi 420
Dagäus 172
Daliwes 411
Dalmatien 174. 382
Damasus 26. 108
Dammartin 324. 395
Dämonen 84. 364
Dänemark 296
Daniel 19. 98
Danila 193
Dannecker 601
Dante 391. 409. 415. 450
Danzig 346. 470
Daphne 138. 156
David 20. 162. 440. 499
David, Gerard 471
David d'Angers 602
Deban 602
Debrosse 568
Deckenkonstruktion 241
Deckenmalerei 275
Deckmalerei 290
Dessis 147. 372
Deger 590
Dehio 242
Deïr-abu-Faneh 140
Deïr-Seta 46
Delacroix 595
Delaroche 596
Delphica 499 f.
St. Denis 209. 281. 301. 323. 377
Denkmalkirchen 54
Derbe 55
Deodato di Orlando 390
Desiderio da Settignano 442
Desiderius 200. 301 f.
Desmoulins 408
Deutschböhmische Schule 342
Deutschland 119. 201 ff. 222. 252. 256. 336. 400. 472. 525. 557. 583. 586 ff. 597
Deutschorden 337
Deyr-Seta 51
Diakonikon 31
Dienst 243. 308
Dientzenhofer 559
Dietrich von Bern 14. 52 ff.
Dietrich, Meister 405
Dijon 232 ff. 266. 326. 407
Dinant 296
Diokletian 25
Dionysios 147
Dionysius 137
Dionysius vom Areopag 84
Dionysius Filocalus 120
Diotisalvi 267
Diptychen 98. 210
Diskos 126. 167
Dismas 188
Disputa 498. 507
Dobrilugk 262
Docheiariu 137
Doketismus 75
Dol 325
Dolce, Carlo 577
Dolcebuono 355
Dombild, Kölner 479 f.
Domenico, San 494
Domenico Veneziano 445. 453
Domenichino 575
Dominikaner 391. 424
S. Domitilla 13
Dommartin 314
Donatello 434. 438
Donato 423
Donizzo 302
Doppelseitenschiff 31
Doré 596
Dornblatt 386. 409
Dornenkrönung 95. 369
Dortrecht 328
Dosso Dossi 511
Dourdin 412
Drachenornament 173
Dragomirna 142
Dreichorkirchen 263
Dreieinigkeit 83. 364. 540
Dreikonchen-System 327
Dreikönigsaltar 468. 540
Dreischiffig 31
Dresden
Annenkirche 566
Dreikönigskirche 566
Frauenkirche 563 ff.
Hofkirche 563
Kreuzkirche 566
Drôleries 386. 409.
Dromos 59
Drontheim 266. 346
Dubois 602

Duccio 357. 390. 422
Dunstan 177. 206. 292
Dupré 601
Duquesnoy 573
Durandus 281
Dürer 478. 528 ff. 536. 547
Durham 238. 260
Düsseldorf 590 f.
Dyck, van 581

E.

Earls Barton 181 f.
Ebbo-Evangeliar 196
Eberbach 262. 273. 336
Ebrach 262. 337
Ecce homo 369. 495
Echser 343
Echternach 203. 225
Eckzwickel 62
Egbert 205. 208
Egle 598
Eichstätt 483
Einbände 361
Einhard 178. 180. 208
Einwölbung 242
Eisenacher Regulativ 598
Ekkehart IV. 202
Elektriker 574 f.
El-Bara 46
Elektron 167
Elfenbeinkunst 77. 98. 146. 169 f. 210. 212. 295. 302. 381
Eligius von Noyon 174. 283
Elis 47
Elisabeth, hl. 406. 478
Ellinger v. Tegernsee 204
Ello 174
Ellwangen 259
Elpidius Rusticus 70
Elsheimer 583
Elvira 67
Ely 237. 333
Email 153. 167. 294
Emmaus 371
Empire 568. 602
Empore 32. 180. 314. 561. 563
Emser 547
Engel 83. 147. 364
Engelberg 344
England 119. 182. 206. 235. 326. 329. 568. 585. 595. 600
Enkaustik 24. 103
Ensingen, Ulrich v. 338. 343. 354
Entlastungsbogen 33
Ephesus 52. 58. 66
Ephrem, hl. 151 f. 159 [455
Epiphania 73. 367.
Epiphanius 67. 126
Epitaph 527 f.
Eremitanifresken 458
Erfurt 310
Erwin 338
Erzengel 84. 147. 364 [394
Erzguß 296. 304.
Erzväter 148
Eseler 343
Espan 377
Esra 61
Essen 184 f. 202
Eßlingen 345
Etex 602
St. Etienne 259
Etschmiazin 140
Ettal 343. 561
Eu 324
Euagrios 58
Eudes de Montreuil 323
Eudoxia 26
Eusebius 26 ff. 37. 55. 80. 119 f.
Eutropos 98
Eva s. Adam
Evangeliarien 76 f. 199. 384. 416
Evangelien-Konkordanz 120
Evangelisten 85. 148 188. 438
Evangelium Longum 197
Evreux 324
Ewerwin 387
Exeter 333 f.
Existenzmalerei 514. 519
Exultet 199. 302
Eyck, van 396. 411. 463 ff.

F.

Fabre 347
Fabriano 443. 453.
Fajum 126
Familie, hl. 499. 506. 515. 535. 542. 580
Farfa 180. 215
Fasen 308
Fassade 219. 232. 310. 486. 550
Favières 347
Fécamp 324
Federzeichnung 291
Feichtmeyr 563
Feldaltäre 39
Fenster 33. 134. 277. 308. 487
Ferentillo 118. 200
Fernach 354
Ferrara 303. 382. 462. 511
Ferrari 494
Ferrer 517
Feuerbach 592. 594
Fèvé 412
Fiale 307. 309
Fiamingo 573
St. Fides 207
Fiesole 442. 445
Fioravanti 144
Firenze 425 ff.
Firle 594
Fisch 17 [313
Fischblasenmaßwerk
Fischer, J. B. 559
Fischgräten-Verband 219
Flabellum 211. 286
Flachdeckbasilika 220
Flandern 412
Flandrin 595
Flaxman 602
Flinck, Govaert 583
Flores martyrum 73
Florenz 122. 226 437. 440. 443. 495 f. 499 f. 577
Annunziata 435. 496
Apostelkirche im Borgo 228
Baptisterium 266. 437
Brancaccikapelle 444. 453
Degli Angeli 434
Dom 352 f. 399. 432
Domschatz 159
Laurenziana 428
San Lorenzo 433 f.
S. Marco 273. 446
S. Maria Novella 351. 389. 421. 424. 435
Mediceerpalast 447
S. Miniato 227 f. 241
Or San Michele 354. 439. 442
Pazzikapelle 434
Pal. d. Podesta 414
Santa Croce 350. 414 ff.
S. Spirito 434
S. Trinità 352
Ufficien 451. 460
Flowing style 332
Flucht nach Aegypten 367. 530
Flugblätter 545
Flügelthür 35
Foggia 381
Folchards-Psalter 197
Fontainebleau 511
Fontenay 261. 273
Fontevrault 247. 377
Fontfroide 271. 273. 326
Foppa 462
Forli 382
Formosus 118
Fortunatus 186. 188
Fortuny 597
Fossanova 349
Foucquet 471
Fountains 329
Fohatier 602
Fra Angelico 371 ff. 433. 445
Fra Bartolommeo 495
Francesco, Goldschmied 400
S. Francesco al monte 436
Francia 462
Francien 260. 313
Franco von Bologna 427
Frankfurt 539. 565
Frankreich 201 ff. 232. 568. 583. 585. 595. 600
Franziskaner 391
Franziskus 350. 390. 415. 442
Frauenschuh 313. 344
Freiberg 379
Freiburg 338. 380
Freskomalerei 24. 103. 118. 157. 200. 512. 517. 587
Freudenstadt 297
Friaisky 146
Friaul 174
Friedberg 337
Friedhof 9 ff. 37
Friesen 174
Frisoni 566
Fritsch 598
Fritzlar 361
Froment 471
Frommel 604
Frühgotik 312 f.
Frühmittelalter 171
Frührenaissance 431
Fuggerkapelle 548
Führich 588
Fulda 185. 198. 204
Fulgentius 187
Fundi 109
Fünfkirchen 13. 22
Fünte 284
Furtmeyer 480
Furttenbach 565
Fußboden 34. 104. 278. 302. 356
Fußwaschung 369. 478

G.

Gaddi, Agnolo 413. 420
Gaddi, Gaddo 388
Gaddi, Taddeo 420
Galeazzo 355
Galiläa 215. 268
Gallardus 400
St. Gallen 119. 178. 197. 210. 561
Gallien 40. 113
Gallo 349
Gallo s. Sangallo
Gallus, hl. 213
Gallusspforte 297
Galvanoplastik 604
Ganghofer 343
Garofalo 511
Garrucci 123
Gärtner 598
Gaufried 291
Gauzo 253
Gaza 45. 58. 112
Gebetbücher 408. 535. 541 [86
Gebetsstellung 17.
Gebhardt 592
Geburt Christi 20. 73. 150. 367. 512. 545
Geburt Mariä 373. 530. 541
Geburtskirche 156
Gedächtnistafel 404
Gegenchöre 179
Gegenreformation 485
Geißelung 369. 502
Geist, hl. 83. 364
Gelati 156. 163. 166
Gelbgießer 393
Gellone 193
Gelnhausen 380
Gemeindekirchen 54
S. Gemignano 447
Gemmen 127
S. Généroux 181
Genesis, Wiener 121
St. Génevière 291
Genf 326
Gent 403
Genua 349.
Georg, hl. 86. 506

Georg, Albrecht 345
Georg aus Salem 345
Georg von Klausenburg 394
Gerberga 177
Gerbert 177
Gerhard, Meister 340
Gerhard, Paul 550
Gericht, Jüngstes 79. 151. 189. 372. 495. 500. 523. 589
Gerini 421
Gerlach 338. 346
S. Germano 57
Germanos 131
S. Germiny 184 ff. 251
Gernrode 182 ff.
Gerona 347
Gertgen 469
St. Gervaise 568
Gerward 180
Geschichten, biblische 18. 149. 188. 500
Gesellschap 594
Gesmas 188
Gethsemane 460
Gewänder, liturg. 125. 169. 286. 292 ff. 361
Gewebe 125 f. 170. 202
Gewölbebau 27. 242. 252
Gewölbzwickel 50
Ghiberti 377. 399. 418. 437 f.
Ghirlandajo, Domenico 450
Ghirlandajo, Ridolfo 498
Ghissi 427
Giacomo della Porta 489
Gilio 390
Gillabaithin 172
St. Gilles 245. 252
Ginais 600
Giorgio 354
Giorgione 514
Giottino 421
Giotto 353. 356. 371 ff. 388. 390 ff. 398. 427
Girart 403
Girgenti 349
Gisant 395 f.
Gislabert 298
Gislebert 299
Giovanni da Bologna 504
Giovanni da Milano 420
Giovanni Pisano 383
Giunta 390
Giusto 428
Gladbach 203
Glasgefäße 128
Glasmalerei 277. 292. 355. 387. 413. 590. 604
Glaubensbekenntnis 71
Gleichnisse 74. 150. 189. 368
Glocken 42. 133
Glockenturm 136. 486
Gloucester 238. 336
Glykophilusa 148
Gmünd 342
Gnadenkirchen 566
Gobelin-Weberei 286. 412
Godehartskirche 224
Godemann 206
Godescalc 194
Goes, van der 448. 456. 469
Gol 241
Goldglas 72. 126
Goldschmiede 167. 348. 399
Gontard 571
Goslar 224
Göß 292
Goten 173
Gotisch 305. 313. 348. 431. 598
Gotland 266. 346
Gottfried, Meister 208. 296
Gottfried von Neuhaus 385
Gottvater 83. 147. 363. 500.
Goya 597
Gozbert 296
Gozlins-Kelch 209
Grab, hl. 54
Grabdenkmäler 14. 39. 93. 283. 297. 360. 377. 380. 393 ff. 442. 483. 526. 573. 601
Grabfiguren 208. 394 f.
Grabkammer 8 ff. 14
Grabkapellen 51. 267
Grablegung 188. 370. 450. 460. 505 f. 522 f.
Grabnische 10 ff.
Grabplatten 208. 527
Grado 45. 51
Graduale 36
Grandmont 294
Grassi 400
Graus 598
Gravieren 294
Greenough 602
Greenstead 239
Gregor der Große 42. 178
von Nazianz 94. 160. 164
von Nyssa 58. 94.
von Tours 26. 68. 77. 186
Gregorsbibel 193
Gregors-Diptychon 99
Grien 538 ff.
Gries 483
Griffelkunst 528. 532
Grimoald 197
Grisail-Fenster 277. 412
Grottaferrata 156
Gruamons 304
Grünewald 538 f.
Gruß, englischer 526
Guariento 427 f.
Guarini 555
Guarnieri 427
Guercino 575
Guidetto 381
Guido 390
Gump 560
Gundulf 236
Gurk 216
Gurlitt 598
Gutenberg 546

H.

Hades 23
Hadwig 292
Hagiothyriden 159
Hagin Paulu 158
Haina 337
Halberstadt 340
Hall 557
Halle 345
Hallenkirche 248. 251. 311. 344. 561
Hallenkrypta 38. 179
Hamersleben 224
Händel 550
Hannover 598
Hardouin-Mansart 570
Harlungerberg 266
Harmandus 319
Hase 598
Haß 46. 52
Hasselt 403
Hausaltärchen 210
Hausteinbau 41
Heemskerk 524
Heideloff 598
Heilbronn 482. 548
Heilige 86. 146. 148. 364. 372. 535
Heiligenkreuz 262. 273. 336
Heiligenlegende 187. 373
Heilsbronn 483
Heimsuchung 74. 441
Heinrich I. 182
Heinrich II. 187. 223. 288
Heinrich der Barlier 393
Heinrich von Gmünd 343. 354
Heisterbach 262
Heldrich 203
Helena 26
Helldunkel 492. 582
Hennekin 395. 412
Henoch 23
Herbert 291
Heredes Pauli 520
Herlin 474
Hermann, Ph. 413
Hermann von Helmwardshausen 290
Herradis 290
Herrsfeld 224
Herzogenbusch 328
Heß 590. 604
Hetoimasia 151
Hierapolis 35. 56
Hieronymus 12. 68. 81. 119. 456. 517. 535. 575. 581
Hildebrand 559
Hildesheim 204 f. 208. 294
Dom 275
St. Godehart 258
St. Michael 223. 275
Himmelfahrt Christi 78 f. 151. 371. 592
der Magdalena 541
Mariä 372. 512. 517
Himmelsleiter 166
Hincmar 196
Hiob 20. 163
Hippolytus 38. 88
Hirsau 215 ff. 224
Aureliuskirche 224 f.
Peter- und Paulskirche 217. 224
Hirschberg 566
Hirte, guter 22. 89
Historienbibeln 366. 408. 420
Hitchcock 597
Hitterdal 241
Hochaltäre 216. 481 f. 483
Hochchor 179
Hochgotik 312. 317
Hochkreuz 222
Höchst a. M. 182
Hochzeit zu Kana 20. 524
Hodegetria 86. 148
Hofen-Friedrichshafen 557
Hoffnung 503
Hofmann, H. 590
Hofmann, Nik. 345
Höhlengrab 11
Holbein d. Ä. 477
Holbein d. J. 542. 547 [581
Holland 468. 568.
Höllenfahrt 151. 188
Holzbau 173
Holzdecke 241
Holzkirchen 238
Holzschnitt 478. 530. 540 f. 590. 604
Holzschnittpassion 530. 534
Holzschnitzerei 98. 170. 481 f.
Homilien 163
Horenbout 471
Horenbuch 411
Hortus deliciarum 289 f. [156
Hosios Lukas 138.
Hospitäler 272
Houdin 573
Hroswitha 177
Hubertus 532
Hugenotten 565
Hugo 600
Hültz 338
Humanismus 433
Humbret 338
Hundszahnornament 330
Hunt 595
Hymnenbilder 152

J.

Jacopo 400
Jacopone 370 ff.
Jacquemart von Hesdin 403. 410 f.
Jacques de Baerze 395
S. Jago de Compostella 250 f. 301
Jahveh 83
Jakob von Landshut 338
Jakob von Maerlant 408
Jakob, Mönch 160
Jakobos von Kokkinobaphos 164
Jakobus d. Ä. 85. 458

Jan von Brügge 403
Januarius 13. 15
Jaromirsche Bibel 410
Jarrow 70
Ibarra 348
Iberon 137
Jehan von Arras 395
Cambrai 394 f.
Chelles 317. 323
Marville 395 f.
Jerichow 224. 265
Jerusalem, St. Anna 327 [327
hl. Grab 156. 259.
Kapelle d. Dornenkrönung 271
neues 589
Stephanskirche 54
Jesaja 396 [568
Jesuitenkirche 552.
Jesuitenstil 490. 557. 561
Jesus s. Christus 2c.
Jever 566
Ignatiusaltar 556
Ikonen 166
Ikonographie 70. 146. 163 ff.
Ikonoklasten 159
Ikonostasis 36. 132
Ilario 427
Ildefonsoaltar 580
Immanuel 21. 147
Immervard 207. 296
Imola 351
Ingelheim 190
Ingelrammus 324
Ingobert 197
Ingolstadt 345
Ingres 595
Initialen 160. 191 f. 194. 289. 385. 408 f.
Innocenz III. 281
Innsbruck 557
Franziskanerkirche 548
Grabmal Maximilians 527
Jakobskirche 560
Johannisk. 560
Intaglien 127
Intarsia 304
Jochsystem 308
Joest 542
Johann, Meister 338. 343
von Berry 410 f.
von Brügge 410
von Neumarkt 411
Johannes, Ap. 85. 188. 340. 438. 498. 503
Johannes Alemannus 460
Johannes Damascenus 86. 151
Johannes der Täufer 379
Johannes gen. Spassitel 146
Johannes von Gmünd 338. 343
Johannes von Köln 328. 347
Johannipolis 42
Jonas 19
Josaphat 163
Iren 172. 176
Irenäus 80
Irene 159
Irland 119
Isaaks Opferung 495. 498
Isenmann 476
Isenrich 180
Isidor von Milet 62
Ismael 202
Isny 561
Issoire 250
Istrien 114. 174
Italien 200 ff. 226. 301. 348. 413. 431. 484. 552. 574. 597. 600 f.
Ittenbach 590
Judentum 7
Judith 440. 542
Julius II. 484 f. 499. 506
Jumièges 234
Jüngstes Gericht s. Gericht
Junius Bassus 96
Junker v. Prag 343
Justin 76 [114
Justinian 26 ff. 50.
Juvara 556
Ivíron 163
Iwan 144
Iwanow 597

K.

Kaedmon 189. 194
Kaiser-Dalmatika 168
Kaisheim 344
Kaiserpsalter 161
Kalat-Sim'an 46. 51. 58. 60
Kalb Lusch 41. 46
Kalckreuth 594
Kalender 120
Kalkar 542
Kamaren 166
Kameen 127
Kämme, liturg. 211. 286. 296
Kammin 265
Kandelaber 126
Kanonikate 42
Kanut 290
Kanzel 282. 358. 381. 440. 564
Kanzelaltar 282
Kapellen 137. 434
Kapitell 32. 135
Kapitelsaal 171. 185
Kappadokier 26. 68
Kappen 62
Kapsel 172
Karl der Gr. 170. 177. 190. 194. 208
Karl der Kahle 197
Karl IV. 341. 404
Karl V. 516
Karlsbad 559
Karlsruhe 290
Karlstein 273. 341. 401. 405
Karner 267
Kartause 273
Kartäuser 268
Karthago 13. 47
Karyais 137
Kaschau 337
Kassetten 34
Kassiodor 100
Kastenaltar 39
Katakomben 9 ff.
Katellanos 158
Katharina, hl. 406. 473. 517. 520
von Siena 391
Katharinenkloster 42. 117
Kaulbach, H. 592
Kaulbach, Wilh. 591
Kaupanger 241
Kelch 126. 172. 285
Keller 592
Kelso 238
Keltentum 171
Kempen 340
Kenawat 46
Keramidion 152
Khnopff 597
Kielverband 241
Kiew 143. 156
Kindermord 74. 367
Kirchenbasilika 27 ff.
Kirchenbücher 408
Kirchhof 42. 222
Kirkstall 329
Klagemänner 396
Klappaltärchen 393
Klarenaltar 406
Klassizismus 571. 590. 595. 600
Klausur 271
Kleeblattform 31. 49
Kleinasien 46
Kleinkunst 586
Kleinmeister 536. 541
Kleinmosaik 159
Klemens v. Alex. 7
Klenze 598
Kleutgen 598
Klimax 163
Klinger 595
Klöster 136. 178. 185. 268 ff. 560. 571 [258
Klosterneuburg 255.
Knobelsdorf 571
Knöfel 563
Kolberg 402
Kölle 482
Kolmar 338. 476
Köln 178. 203. 324. 393
Apostelkirche 265
Dom 306. 339. 598
Dombild 480
St. Gereon 185. 266. 337 [263
Kapitolkirche 224.
Martinskirche 265
St. Pantaleon 184. 208. 294
Kölner Schule 406. 411. 542
Komburg 268. 272 276
Komnenos Philometor 164
Konfessionsaltar 39. 221
König 604
Königsberg 565
Königsthür 59. 132
Konstantin 25 ff.
Konstantinopel
Apostelkirche 48. 53. 57 f. 66
Blachernenkirche 58. 111
Chora 156
Hagios Johann. 46
Irenenkirche 66
hl. Michael 56
Neue Kirche (Nea) 66. 136
Pammakaristos-kirche 138. 156
Pantepopteskirche 138 [138. 278
Pantokratoros
Sergiuskirche 62
Sophienkirche 27. 51. 62. 156 f.
Theotokos-Kirche 133. 138
Konstanz 224
Konstanze 164
Kopten 32. 47. 69. 140. 146. 166
Korssunisch 146.
Kosmas Indikopleustes 122
Kraft 483. 526
Kragsteine 251
Krakau 526
Krammer 559
Kranzgesims 310
Kreizker 325
Kremsmünster 175. 197
Kreuz 87
griechisches 566
lateinisches 566
lebendes 370
Kreuzabnahme 150. 188. 370. 468. 502. 504. 580
Kreuzaltar 216
Kreuzbasilika 180
Kreuzblume 310
Kreuzform von Kirchen 53. 179
Kreuzgang 42. 185. 268
Kreuzgewölbe 49. 134. 243
Kreuzigung 78. 150. 289. 370. 459 f. 467. 522. 534. 541. 592
Kreuznimbus 363
Kreuzwege 370
Krist 198
Kronleuchter 284
Krönung Mariä 373. 446. 576
Krönungsmantel 202
Krumau 343
Krummstab 286
Krusewatz 142
Kruzifix 76 f. 150. 188. 207. 296. 370. 406
Krypten 37
Kun 344 [603
Kunstblatt, christl.
Kunstvereine 588
Kupferstich 460. 477. 523. 530. 604
Kuppel 49. 134. 226. 431 f.
Kuppelkirche 33. 59 f. 246 f. 312. 432. 552 f. 566. 570
Kutaïs 140 [142
Kurtea de Argesch
Kuttenberg 343
Kynegu 138
Kyriotissa 148

L.

Laach 102. 257. 283
Labyrinth-Mäander 278
La Cava 176. 203
Laermans 597
La Gayole 93

Lalye 324
Lamberti 399. 400
Lampen 127
Lampengestell 34
Lando 353
Landshut 345. 566
Landschaft 464. 591
Lanfranco 575
Lanfrani 400
Lanfrankus 235
Langres 254. 326
Lanze, hl. 167
Laon 265. 266. 273. 310. 315 f.
Las Huelgas 347
Laterne 134. 485
Laura 42. 137. 158
Laurai 42
Laurentius 38. 126
Lausanne 377. 326
Lawra 156
Lazarus 20. 145
Le Brun 585
Le Bouteiller 395
Lechler 598
Legenda Aurea 152
Legende 152. 373
Le Gros 573
Lehnin 262
Leichentücher 81. 167
Leidensgeschichte s. Passion
Leigel 547
Leighton 595
Leins 598
Lemaire 602
Le Mans 317 ff.
Le Mas-d'Aire 96
Lemercier 570
Lentulus 81
Leo IX. 223
Leo der Isaurier 66
Leo der Philos. 159
Leon 343. 378
Leonardo da Vinci 57. 491 ff. 533
Le Puy 298
Lérins 245
Lesenen 44. 219
Lesepult 297
Lessing 591
Lettner 36. 221. 358
Leuchter 208. 285
Libergier 320
Lichfield 333. 378
Lichtgaden 248
Liebenstein 548
Lievin von Lathem 471
Lilienfeld 262. 337
Lille 324
Limburg 224. 265. 337 [326
Limoges 291. 294.
Lincoln 237. 329. 331. 378
Linearperspektive 444
Linköping 346
Lippi, Filippino 452
Lippi, Filippo 446
Lippo di Dalmasio 427
Lipsanothek 100 f.
Lisenen s. Lesenen
Liturgie 59. 71
Liutger 211
Liuthar 204
Liuthard 197
Livi 413
Livia Primitiva 93
Lochner 461. 480
Loggien 508
Logos 62. 70
Loisel 395
Lombardei 222. 230. 255. 304. 382.
London 238. 266
St. Paulsk. 568
Tabernakel 600
Templerkirche 329
Westminster 329 ff. 336
Longhena 553
Longinus 77. 188
Lorch 273
Lorenzetti 423 f.
Lorenzo di Credi 452
Loreto 488
Lorrain, Claude 585
Lorsch 182. 194
Lotharingien 212
Lotharkreuz 210
Lotto 517
Loudun 247
Loup 320 [201
St. Loup de Naud
Löwen 328. 468. 568
Lübeck 258. 265. 273
Dom 345
Marienkirche 328. 341. 345
Lübke 603 [382
Lucca 303. 354. 381.
Lucina 13. 15 ff.
Ludgeri-Kelch 209
Ludwig IX. 319. 410
Ludwig, Meister 340
Ludwigsburg 566
Luini 494
Lukas van Leyden 521 ff. 535
Lund 265. 346
Luther 547
Lutherdenkmal 601
Lüttich 328
Luxor 91
Lyon 200. 245. 326

M.

Mabuse 524
Macrobius 365
Madaba 104
Maderna, Carlo 489. 553
Maderna, Stefano 573
Madonna 388. 394. 449 ff. 451. 461. 496. 503. 506 ff. 514. 516. 534. 542. 546
thronende 506. 522
delle Arpie 498
von Brügge 499
di Campagna 488
in der Felsgrotte 493 f.
mit dem Fisch 508
des Granduca 506
mit der Katze 492
Cuccina 520
m. d. Meerkatze 532
Meyersche 546
Pesaro 516
d. Kanzl. Rolin 464
im Rosenhag 476
Rucellai 389 f.
del Sacco 496
della Scodella 512
della Sedia 508
sixtinische 510
von Solothurn 546
della Tonda 508
della Vittoria 460
mit dem Vogel 532
s. auch Maria
Madrazo 600
Maestà 373. 422
Magdalena 440. 453. 456. 472. 522
Magdeburg 265. 272 f. 297. 337
Majano 436
Maidbronn 528
Majestas Domini 201. 282. 364
Mailand 40. 101. 112. 427
S. Alessandro 553
S. Ambrogio 181. 190. 200. 232. 251. 301
S. Babila 252
S. Celso 181. 232
Dom 354. 600
S. Eustorgio 181. 252
S. Francesco 351
S. Gottardo 355
S. Lorenzo 57. 58 f. 266
S. Nazaro 127
Paliotto 301
S. Satiro 181
S. Vincenzo in Prato 181
Mainz 257. 599
Maïtani 353. 399
Malerbuch 69. 147. 421
Malmesbury 329
Malmö 346
Malwel 402
Mamre 54
Mandilion 152
Manerius 291
Manierismus 574
Manfredi 351. 354
Manni 400
Manoli 143
Mans 259
Mansart 570
Mantegna 448. 458. 529
Mantes 317
Mantua 435. 488. 510
Manuel 410
Mappa mundi 365. 427
Marburg 337
Marcellinus 13
Marconi 517
Margaritone 390
Maria 86. 148. 364. 483. 456. 577 f.
schöne 405. 541
Mariä Einsiedeln 561
Mariazell 336
Marienburg 273. 346
Marienlegende 152
Marienstatt 337
Marienwerder 402
Marmorarii 226
301 [441 f.
Marmorbildhauer
Markus 516. 518
Martinus, hl. 39. 119. 187. 381. 423 [304
Martin, Presbyter
Martin v. Klausenburg 394
Martini, Simone 303. 422. 427
Martorana 138
Märtyrerakten 84
Martyrien 37. 54.
Martyrologien 276
Masaccio 356. 434. 444
Masolino 445
Massegne 400
Massys 471. 521 ff. 535
Mateo 301
Matteo 400
Matthäus 344
Matthias v. Arras 341
Maulbronn 271 f. 482
Mauretanien 47
Mausoleum 112
Max 594
Maximianus 100
Maximilian I. 547
S. Maximin 74. 203
Mazarin-Bibel 291
Mazzolino 511
Mazzoni 443
Meaux 317
Mecheln 328. 568
Mediceergräber 500
Meißen 341. 379
Meissonier 570
Meister E. S. 531
d. Creglinger Altars 483
d. Lyversbergschen Passion 480
d. Marienlebens 480
d. Todes M. 542
d. Verherrl. M. 481
von Liesborn 481
v. S. Severin 481
von Sigmaringen 538
Melancholie 535
Melchers 597
Melk 559
Melormus 390
Melozzo v. Forlì 454
Memling 470
Memmi 423
Menäen 163
Mende 326
Mengs 585
Menologion 166
Menzel 592
Merveille, La 268
Meßbuch 282. 424
Meßgewänder 361
Messina 156. 555
Metaphrastes 152. 163
Meteora 136
Mettlach 185
Metz 194. 266. 324. 339
Meunier 597. 602
Michael 340. 454
Chrysograph 166
von Coxie 524
von Damiette 166
von Freiburg 343
von Gmünd 343
Michelangelo 488 f. 498 ff.
Michele San Micheli 488
Michelozzo 436
Michelstadt 178
Mignot 354
Millais 595

Millet 596
Minden 204. 224. 340
Minneliederhandschrift 386
Miniaturen 76. 119. 153. 203. 384. 410. 471 f.
Ministerialkelch 285
Miraflores 348
Missa ad corpus 37
Mistra 138
Modena 231. 255. 303. 504
Moissac 273
Molaise 172
Moldau 142
Molfetto 247
Mollwitz 402
Monasterium 42
Mönchsdörfer 42
Monogramm 32. 64. 82. 87. 531
Monogramm Christi 33. 35. 78. 87
Monreale 156 f. 230
Mons 328
Monstranz 361
Montagna 462
Monte Amiato 124
Cassino 176. 178. 203. 301
Oliveto 494
Montier-en-Der 181
Montmajour 245
Mont-Saint-Michel 235. 268 f. 273. 325 [174
Monza 77 f. 99. 101.
Moosbrugger 561
Moral-Bibeln 366
Moreau 596
Morelli 597
Moretto 518
Morghens 492
Morienval 314
Morimond 261
Mosaiken 24. 40. 104. 114. 156. 294. 301
Mose 19. 24. 364. 499
Mosesbrunnen 396
Moser 472
Moskau 144
Mosselmann 395
Muallakah 91
Mudejaren-Stil 348
Mudjeleia 51
Mühlhausen a. N. 405
Müller 590. 604
Multscher 474. 481 f.
München 542. 589. 599. 604
Frauenkirche 345
Heiliggeistkirche 342
St. Michael 548. 557
Theatinerkirche 557
Munkacsy 596
Münster 264
Münstermaifeld 337
Münzen 127
Muranesen 517
Murano 156. 460
Murbach 224
Murillo 577 f.
Museen 603
Musivtechnik 34. 104. 388
Muspilli 189
Mynner 340
Myrrhophoren 148
Mythen 92

N.

Nabburg 340
Naos 133
Narbonne 273. 326. 350
Narthex 30
Naturalismus 475. 574 f. 596
Naumburg 265. 337. 340. 379
Navarin 51
Naxos 91
Nazarener 587
Nea Mone 135 ff.
Neapel 10. 22. 44. 51. 109 f. 112. 166. 326. 349. 400. 414. 427
Neolithisch 172
Nepi 200
Neresheim 563
Nering 565
Nestoriane 13
Neucäsarea 56
Neugotisch 597 ff. 603
Neumann 563. 571
Neuß 265
Neuweiler 338
Neuvy-Saint-Sepulcre 266
Nevers 251. 326
Niccolo di Giac. 428
St. Nicolas-du-Port 324
Nicolaus, Meister 294. 303
Nidaros-Drontheim 240
Niederhaslach 338
Niederlande 327. 395. 407. 463. 521. 568. 579
Niedersachsen 177. 213
Niello 167. 169. 294
Niesenberger 354
Nikäa 156
Nikodemusevangelium 78. 84 f. 188
Nikolaus, hl. 517
Nikolaus von Leyden 482
von Lyra 408
Nikopöa 148
Nilus 105 f.
Nimbus 82. 87
Nino 399
Nische 487
Nischengräber 15
Noah 19. 98
Noailles-Bibel 203
Nocera 50 f.
Nola 44. 109
Nonnberg 273
Nonnenemporen 44
Noort, A. van 579
Nordhausen 379
Nördlingen 474
Normand de Doué 247
Normandie 220
Normannen 138. 233
Northampton 266
Norwegen 238. 291
Norwich 238. 329. 333
Novara 51
Novi, A. 144
Nowgorod 143. 146
Noyon 316
Nubien 47
Numidien 34. 126
Nürnberg 340. 393. 401. 405. 478. 483. 524
Ägidienkirche 566
Germ. Museum 273
Liebfrauenkirche 341 [412
Lorenzkirche 345.
Sebaldusgrab 527
Nuzi 427
Nymwegen 184. 328

O.

Oberfenster 255. 307
Oberrhein 482. 538
Oberschwaben 561
Obervellach 524
Oblationarium 36
Oceanus-Krypta 15
Oderisi 427
Odo von Metz 185
Offenbach 337
Offenb. Joh. s. Apokalypse
Ognabene 399
Ohlmüller 598
Ohren 490
Oktateuch 163
Ölberg 369
Ölfläschchen 78
Olympia 47
Olympos 146
St. Omer 317
Omodeo 355
Ostsanen 524
Oppenheim 340
Oppenort 570
Oppler 598
Opus Scoticum 239
Oranten 17. 371
Oratorium 42
Orbais 320
Orcagna 353 f. 377. 399. 421. 425
Orgelgehäuse 360
Orgelthüren 538
Orientmalerei 592. 595 f.
Origenes 8
Orléans 195
Orléansville 47
Orpheus 16. 88
Orsenigo 354
Orvieto 352. 399. 427. 452. 456 ff.
Osnabrück 599
Ostern 79
Österreich 405. 412
Ostrianum, Cömet. 16
Otfried 198
Ottmarsheim 185
Otto der Große 177
Otto III. 200 f.
Ottobeuren 204. 561 f.
Ottonen 198
Otzen 598
Oudenaerde 328
Ourscamp 273
Ouwater 468
Overbeck 587
Oxford 333

P.

Pacchia 495
Pace 400 [483
Pacher 358 f. 479.
Pachomius 42
Paderborn 182. 184
Padua 51. 140. 400. 428. 516
Baptisterium 428
S. Maria dell' Arena 414. 416
Santo 273. 351
Pala d'oro 168
Palästina 45
Palermo 138. 156. 164
Capella Reale 241
Dom 230
Pfalzkapelle 229
Palestrina 44
Palladio 490
Palladios 13
Palma Vecchio 405
Palmer 602
Palmyra 11
Panagia 86 f. 148
Pandekten 118 f.
Paneas 80
Panselinos 147. 158
Pantaleon 169. 302
Pantokrator 60. 147
Paolo Veronese 518 f.
Parabeln 23
Paradeisos 30
Paradies 17. 215
Paramentstickerei 412
Paray-le-Monial 223. 254
Parenzo 31. 45. 51. 114 f.
Paris 163 f. 196. 316. 386. 409. 412. 413
St. Eustache 324
Ste. Geneviève 571
St. Germain-des-Prés 314
St. Germain-l'Auxerrois 324
St. Jacques-la-Boucherie 324
Invalidendom 569
Louvre 159
Madeleine 600
St. Martin-des-Champs 272. 314
Montmartre 314
Notre-Dame 306 f. 316. 323. 376. 600
Notre-Dame de Lorette 600
Pantheon 571
Père-Lachaise 602
Sainte-Chapelle 323. 355
Sorbonne 570
St. Sulpice 571
Val de Grace 570
St. Vincent de Paul 600
Paris, Matth. 386
Parler 342. 343. 394
Parma 255. 267. 303. 390. 512
Parmegianino 513
Parthenon 47
Paschalis I. 117
Passau 557 f.
Pässe 308
Passion 368. 471. 477. 522 f. 534. 542. 545 f.

Passionstäfelchen, Londoner 101
Pastellbild 585
Pastophorien 31
Patene 126. 285. 361
Patinir 524
Paul III. 549
Paul von Limburg 410 f.
Paulinus 26. 58. 67 f. 105 ff.
Paulinzella 223
Paulus 85. 477. 583 f.
Paulus, Meister 236
Paulus der Silentiarier 64
Pavia 351
Certosa 436 f.
Karmeliterkirche 355
Kartause 355
Michaelskirche 252. 255
S. Pietro in ciel d'oro 255
Paviment 200
Pawlitza 142
Pela 399
Pellegrini 488
Pencz 536
Penni 510
Penz 560
Pépin 395
Percy-Schrein 397
Peribolos 42
Perigord 140
Périgueux 181. 246
Perpignan 327
Perrat 339
Perugia 383
Perugino 454. 505
Peruzzi 488 f. 495
Peter von Gmünd 342
Montreuil 323
Raimbaucourt 410
Peterborough 238. 329
Petershausen 202. 279
Petri 347
Petroni 390
Petrus 7. 13. 85. 88 f. 507. 516
Petrus Christophs Sohn 466
Pfälzer Rodel 120
Pfannschmidt 590
Pfarrkirchen 37
Pfeilerbau 225
Pfingstwunder 151
Phiale 30
St. Philibert 253 f.
Philipp August 317
Philipp der Kühne 410 [181
Philostratus 103.
Photius 131. 159
Photogravure 604
Phrygisch 202
Physiologus 87. 152. 362
Piacenza, Dom 252
S. Eufemia 252
Kathedrale 255
S. Savino 255
Piero della Francesca 448. 453
Pierre v. Chelles 395
Pietà 150. 371. 424. 496. 499. 502. 504
Pietismus 565
Pietro di Giovanni 399
Piglhein 592
Pilaster 219. 485 f.
Pilatus 76. 369
Pinturicchio 455
Piombo 502
Pipin 187
Pisa 178. 226. 266. 381. 383. 397 f.
Baptisterium 267
Campo Santo 352. 425 ff. 448
Dom 227
S. Sepolcro 267
Pisano, Andrea 398. 437
Giovanni 352. 397 f. 414. 422
Niccolo 352. 383
Vittore 443. 458
Piscina 50
Pistoia 381. 384. 397 f.
Pitzunda 141
Placidia 26
Plantagenetstil 247. 326
Platytera 148 f. 152
Pleurants 378. 394 ff.
Pleydenwurf 478
Plockhorst 590
Podgoritza 94
Poissy 314
Poitiers 247. 326
St. Jean 181. 201
Notre-Dame-la-Grande 249
St. Radegonde 249
Poitou 247
St. Pol de Leon 325
Pola 45. 51
Pollajuolo 442. 448
Polygon-Grundriß 48
Pompejanisch 105
Pontifikalbuch 26. 38. 91
Pontifikalkelch 285
Pontifz 325
Pontigny 261. 325
Pontoise 314
Pontormo 498
Pontus 25
Pöppelmann 563. 566. 571
Poppo 224
Porphyrius 108
Porphyrogennetos 159
Portaïtissa 148
Portal 221. 245. 298. 309. 376 f. 432. 551
Portalskulptur 300. 356
Pordenone 517
Porticus 30
Portinari-Altar 469
Porto 44
Portogruaro 51
Portugal 347
Postar 394
Potsdam 598
Poussin 583
Pozzo 555
Prachatitz 343. 345
Pradier 602
Prag 204. 342. 404. 559 [343
Allerheiligenkirche
Karlshof 343
St. Nepomuk 559
Wenzelkapelle 343
Prämonstratenser 224. 338
Prandauer 559
Präraffaeliten 587. 595
Prätextatus 13
Prato 352
Predella s. Staffel
Predigtkirche 563. 568. 598
Prenzlau 346
Primaticcio 511
Priscilla 13. 17. 20
Profan-Kunst 471
Prokonnes 32. 56
Prokop 26. 62
Pronaus 133
Propheten 85. 148
Prophetenfiguren 439. 499
Prophylaia 42
Proskomödie 132
Proskynetarien 158
Protaton 137
Protestantismus 550. 563
Prothesis 31. 36
Provençalisch 298
Prozession 59
Prudentius 12. 38. 73. 108
Prünn 203
Psalter 160. 162. 193. 197. 384 f.
Pseudo-Grünewald 541
Pseudo-Matthäus 73
Puccio 427
Puchsbaum 345
Puerta del Sarmental 378
Pugin 600
Pulcheria 26
Pult 36
Purchard 203
Puritaner 396
Purpurcodex 122. 186
Pusterthal 479
Putto 461
Puvis de Chavannes 596
Puy 248
Pyramide 32
Pyxis 98

Q.

Quaderbau 225
Quedlinburg 120. 204
St. Quentin 320
Querbogen 231
Quercia 354. 443
Querhausbau 566
Querschiff 31
Quimper 325

R.

Rabanus Maurus 187. 191. 198
Rabula 123
Radierer 604
Radleuchter 285
Raduan 382
Raffael Santi 488. 504 ff.
Rahel 502
Raimondi 511
Rainaldi 555
Rainaldus 227
Ratger 180
Ratzeburg 258. 265
Rauch 601
Räuchergefäße 125. 208. 286
Raumstil 487
Raumsymbolik 70
Ravanitza 142
Ravello 381
Raven 344
Ravenna 25. 33. 38 ff. 44. 88. 101. 112. 414
Agnellus 37
S. Apollinare in Classe 40. 45. 97. 115
S. Apollin. Nuovo 45. 76. 82. 113 f.
Baptisterium 112
Dom 40. 100
Galla Placidia 53. 55. 74. 112
Johanniskirche 112
Mausoleum der Placidia 42
Mausoleum Theodorichs 52. 54
Michaelskirche 115
Mosaik 74
Speisesaal des Neon 112
Taufhaus 112
Theodorichs-Palast 173
Vitaliskirche 56. 114 f.
Ravy 395
Realismus 443. 477. 591. 594. 596
Reddorf 387
Recanati 517
Refektorium 185. 271
Regensburg 204. 210. 252. 295.
Dom 339 f.
St. Emmeram 225
Schöne Maria 548
Schottenkirche 224. 297
Reginald 294
Reguluspforte 381
Reichenau 186. 202. 210
Reichenhall 273
Reimbibeln 408
Reims 193. 196. 273. 317 ff.
Dom 376
Nicasiuskirche 320
S. Remy 181. 200. 232. 316
Reinfred 290
Reinhartsbrunn 384
Reiswerk 239
Relief 90. 208. 297. 439. 573
Reliquien 39. 53. 401
Reliquienbehälter 127. 211. 281 f. 286. 361
Remagen 590. 598
Rembrandt 581 ff.
Renaissance 431 ff.
Renault 320
Reni, Guido 575

Retabulum 209. 281
Rethel 591
Reutlingen 339
Reymond du Temple 324
Rheinland 128. 196. 265. 295. 401. 411
Rhodos 327
Ribe 265. 346
Ribera 576
Richter, G. 592
Richter, Ludwig 590
Riddagshausen 262. 337
Riemenschneider 483. 528
Rietschel 601
Riez 51
Riga 265
Rigefrid 394
Rimini 44. 435
Riom 324
Rippengewölb 243. 264. 306
Riquinus 296
Ristoro 351
Robbia, Andrea della 441
Giovanni 441
Luca 399. 441
Robert, Bildh. 304
von Couch 320
von Luzarches 320
Robin, Pierre 325
Rochester 238. 329
Rockerus von Helmwardshausen 274
Rodari 437
Rodez 326
Roeskilde 266. 346
Roger 291
Rogier van der Weyden 448. 466 ff.
Rokoko 549. 570. 585
Roland 280
Rom 19. 22. 28. 31. 33. 38 f. 117. 273. 304. 427. 440. 484. 499 f. 585
S. Agata 44
S. Agnese 32. 44. 117. 553. 555
S. Andrea 490. 555. 575
S. Antonio de Portoghesi 555
S. Balbina 44
Basilika, vatik. 381
S. Bibiana 44
Camera della segnatura 506
Cap. Chigi 488. 509
Cap. Paolina 501
S. Carlo alle quattro fontane 554
S. Clemente 38. 44. 109. 200. 444
Cömeterialbasiliken 43
S. Constanza 108
S. Cosmas und Damian 30. 44. 106. 114. 116
Cyriaca, hl. 74
Diokletiansthermen 488
S. Giorgio in Velabro 39
Il Gesù 490 f. 553
S. Giovanni e Paolo 8. 200
S. Giovanni in Laterano 109
Grotten, vatik. 384
S. Ignazio 553. 556
S. Ivo 555
Lateranbasilika 44. 51. 181
S. Lorenzo fuori le mura 44. 117. 390
Lucca e Martina 555
S. Luigi 575
S. Maria degli Angeli 488
della Navicella 118 [555
della Pace 509.
del Popolo 488
in Ara Coeli 181
in Cosmedin 44. 181
in Domnica 181
in Trastevere 44
Maggiore 44. 83. 86. 109 ff.
sopra Minerva 351 [leo 118
S. Nereo ed Achil-
S. Onofrio 575
Oratorium St. Johann. Evang. 109
Oratorium der hl. Jungfrau 117
S. Pancrazio 39
St. Paul 30. 34. 42. 43. 95. 110
St. Peter 29. 43. 109. 414. 436. 488 f. 553 f. 573
Petersplatz 489. 555
S. Petronilla 52
S. Pietro in Vincoli 44
Porta Pia 488
S. Prassede 117. 181
S. Pudenziana 44. 83. 109 ff.
S. Rufina e Seconda 109
S. Sabina 42. 44. 77. 102. 110
Silvesterkap. 390
S. Sinforosa 39
S. Sisto e Cecilia 28
Sixtuskapelle 450. 452. 509
S. Sotere 28
S. Stefano Rotondo 54. 56
S. Symphorosa 37
Tabernakel 554
S. Theodoro 117
S. Valentino 200
Vatikan 488
Venantiuskap. 117
S. Vincenzo ed Anastasio 555
Zenokapelle 118
St. Romain 395. 413
Römäisch 131
Romanino 518
Romanisch 171. 214
Romano 488. 510
Romualdus 304
Roritzer 340. 343 ff. 345
Rosenkranzkult 532 f.
Rossano 74 ff. 122. 164
Rosselli 495
Rossellino, Antonio 442
Rossellino, Bernardo 436. 442
Rossetti 595
De Rossi 109
Rosso, Giovanni 400
Rosso de Rossi 498
Rostow 143
Rotgießer 393
Roth 561
Rothenburg 481
Rotunden 48
Rouen 377
Kathedrale 324 f.
St. Maclou 325
St. Ouen 324. 325
St. Vincent 325
Royaumont 323
Rubens 579 ff.
Rubleff 146
Ruciani 502
Rude 602
Rudolf von Ems 408
Rudolfinus 304
Rufinus 58
Ruhe auf der Flucht 367. 512. 530 f. 541
Rundbogenstil 243
Rundstab 308
Ruskin 595
Rußland 143. 146. 597
Rustici 503
Rusutti 427
Rutger 340
Ruthwellkreuz 208
Ruweha 33. 46

S.

Saalkirche 244. 311. 566
Sabatini 510
Sacellum 92
Sachs 412
Sachsen 345
Sacramentarium 100
Saintes 249
Sakkarah 125
Sakramentskapellen 11. 13
Sakramenthaus 360. 526
Sakristei 31. 134
Salaino 494
Salamanca 259. 348
Salamis 152
Salem 338
Salerno 156
Salisbury 300. 329 ff. 333. 378
Salmannsweiler 571
Salomo von Konstanz 386
Salona 14. 45. 51.
Salutatorium 185
Salvi 575
Salzburg 290
Samthavis 140
Sandrart 558. 583
Sangallo 436. 488 f.
Sängerchor 36. 59
Sansovino, Andrea 503
Jacopo 488
Santa Conversazione 462. 515 f.
Santi 400. 456
Sardinien 44
Sarkophag 72. 92. 208
Sarto, Andr. del 496
Sassoferrato 575
Säulenbau 32. 35. 42. 431. 554. 556
St. Savin 248
Savina 380
Savoldo 518
Savonarola 433. 450. 460
Schadow 590
Schaffhausen 224. 272
Schaffner 538
Schakka 43. 46
Schalldach 36
Scharfenberg 357
Schatzbehalter 478
Schäufelin 536
Scheffer 595
Scheiern 290. 386
Schendeler 345
Scheu 598
Schickhardt 565
Schiebgräber 10
Schildbogen 62. 243. 307
Schinkel 598
Schirmer 592
Schlange 366
Schlesien 411
Schlüter 563
Schmalkalden 564
Schmidt, Fr. 345. 598
Schmutzer 563
Schnecken 313
Schneeberg 563
Schneider 594
Schnitzaltäre 482
Schnorr, J. 590
Schola Palatina 196
Schönborn 563
Schongauer 476. 529
Schöpfung 365. 589
Schönthal 561. 563
Schraudolph 590
Schreyer 526
Schühlin 475. 481
Schwaben 174. 394. 472. 481. 536
Schwarze 563
Schwarzlot 277
Schwarzrheindorf 265. 276. 291
Schweidnitz 565
Schweiner 548
Schwind 591
Scorel 524
Scott 600
Sebald 536
Sebastian, hl. 442. 448. 456. 460. 477. 495. 573
Sebastian del Piombo 517
Seelenwage 151
Segantini 597
Segna 390
Segovia 266
Seidenweberei 286. 413
Seligenstadt 182
Selva 600
Semendria 142
Semitecolo 427

Semper 603
Semur-en-Auxois 326
Senefelder 604
Senkgräber 10 ff.
Senlis 316. 323
Sens 273. 314. 316. 324
Septemberbibel 547
Seraphim 84
Serapistempel 42
Serbien 142
Sergila 14 [600
Servandoni 571.
Sevilla 348
Sfax 51
Sfumato 492
Sibyllen 148. 499. 509
Siccardus 281
Siebenzahl 50
Siegburg 294
Siegel 127. 170
Siena 352. 383. 399. 422. 494
Sigilaus 196
Signorelli 450. 456
Silbersläschchen 127
Silbergelb 355. 413.
Silos 213
Silvacane 273
Silvestro, Don 428
Simeon, hl. 54. 58.
Simeonskloster 43
Simonet 403
Sinai 46. 117
Sinibaldi 399
Sinnbilder 17. 87
Sintram 197. 203
Sippe, hl. 469. 524
Sisto, Meister 351
Situla 211
Sixtus III. 26
Sizilien 229. 241. 273
Skandinavien 172. 265. 346
Skiten 137
Sklaven 24. 500
Skoten 172
Skredsvig 597
Skripu 66. 137
Slaven 146. 166
Sluter 394 ff. 464
Sodoma 494
Soignies 181
Soissons 316. 317 ff.
Solari, P. A. 144
Cristoforo 437
Solario 494
Soleas 132
Solignac 245 f.
Solka 142
Solsernus 388
Sonnenmonstranz 563
Soroe 346
Soteris 13. 18
Soufflot 571
Souillac 245. 298
Southwell 329
Spagnoletto 576
Spalato 97
Spanien 182. 213. 224. 347. 577. 597. 600
Spätgotik 312. 472
Speculum humanae salvationis 371
Speier 224. 256. 257. 600
Spiegelgewölbe 485 f.
Sposalizio 399. 454. 505
Spottkruzifix 77
Sprenggefäße 211
Spruchbänder 276
Squarcione 458
Stab der Casula 361
Stabat mater 370
Stabkirchen 239
Staffel 282. 357
Stahlstich 604
Staurakios 169
Staurotheken 167
Stefaton 188
Stein a. Rhein 273
Steindruck 604
Steinhausen 593
Steinle 588
Steinsarg 13. 208
Stern 167
Sterngewölbe 331
Sterzing 474
Stettheimer 343
Stickerei 202. 286
Stillmessen 179
Stilo 138
Stockholm 566
Stockinger 401
Stoglaff 146
Story 602
Stoß 483. 526
Strabo 191. 281
Straßburg 324. 338. 377. 380. 599
Strebebogen 306
Street 600
Strigel 478. 538
Stroganoff 146
Stuccatur 297. 302. 486
Stuck 594
Studenitza 142
Studioskloster 161
Stüler 598
Sturm 565
Stuttgart 170. 204. 384. 408. 411. 482. 534. 564. 584. 599
Stützenwechsel 32. 223. 307
Subiaco 390
Suger 292 ff.
Sülly 316
Sulze 598
Sündenfall 22 f. 365. 515. 518
Superbia 290
Superga 556
Susanna 19. 541. 573
Suso 391
Süß 536
Suweda 46
Swenigorodskoi 168 [362
Symbolik 49. 311.
Synagoge 380
Synaxarion 149
Synode, bilderstürmerische 145
Syrakus 10. 44
Syrien 31. 33. 41. 42. 45. 58. 166
Syrlin 482.

T.

Tabula Iliaca 119
Tafelmalerei 103. 158. 387. 390. 403 ff. 422. 446. 454. 472. 505 f. 509
Tafi 388
Tafkha 46
Talenti 353. 399
Tambour 134. 434
Tangermünde 342. 346
Tapeten 509
Tapeziere 292. 361
Tatti 503
Taube 17
Taucho 208
Taufbrunnen 48. 284. 360
Taufe Christi 20. 75. 368. 503
Täufer 148. 364
Taufkapelle 50
Taufkessel 133. 359
Tauschieren 294
Tebessa 43. 47. 51
Tedesco, Piet. di 399
Tegernsee 289 ff.
Temenos 42
Tempel Israels 26
Templer 266
Teppiche 509
Teppichfenster 277
Teppichwirkerei 412
Teresa, hl. 572
Tergoviste 142
Terribile 397
Terstegen 550
Tertullian 8. 76 f. 128
Tetrici 104
Teudon 573
Teufel 84. 364. 458. 479
Texier 319. 324
Textilkunst 292. 412
Thann 345
Thassilo-Kelch 175
Thäter 604
Theater u. Kirche 59
Theoderich, Meister 411
Theodolinde 101
Theodora 114
Theodorich s. Dietrich von Bern
Theodoricus 402
Theodoros 161
Theodosius 26 ff.
Theodota 97
Theodulf 187. 195
Theophanu 209
Theophilos 136
Theophilus, Buch 274
Thessalonich 33. 37
Apostelkirche 138
Eliaskirche 137
Eski Dschum'a 47
hl. Georg 116
Hagios Demetrios 32. 47
Hag. Georgios 52
Sophienkirche 66. 116
Theotokoskirche 137
Tholey 380
Thoma 593
Thomä, Lucas 423
Thomas, Buchmaler 194
hl. 449. 453
von Celano 374
von Cormont 320
von Modena 402. 405. 427
von Stitny 411
Thonarbeiten 72. 128. 393. 441. 504
Thornhill 585
Thorwaldsen 601
Thrän 598
Thrasо 21
Thumb 561
Thüren 208. 280. 487 [481
Tiefenbronn 472.
Tiepolo 585
Tierfabel 279
Tierornamentik 173
Tiersymbolik 17. 84. 87. 152. 188. 278 ff. 291. 362.
Tilmann 394
Tino 399
Tintoretto 518
Tipasa 47
Tirol 479. 560
Tisch, hl. 31. 167
Tischnowitz 262
Tituli 108. 187
Titurel 314. 357
Tizian 515 ff.
Tobias 19
Tod (Darstellung) 425 f. 535. 545. 591
Toledo 182. 347 f.
Tolosa 347
Tondo 449
Tonnengewölbe 49. 66. 133. 135. 243
Topographie, christl. 122
Torcello 36. 45. 51. 152. 170. 266
Torell 378
Torgau 563
Torriti 388. 420
Toschi 604
Toskana 226. 390. 424
Totengräber 11. 16.
Totentanz 545. 591
Toulouse 297. 326 f. 403
Jakobinerkirche 327
Kathedrale 245
St. Saturnin 327
St. Sernin 251
Tournay 212. 232. 263. 265. 324. 327 f. 379. 395
Tournus 254. 403
Tours 119. 317
Kathedrale 324
St. Martin 42. 179. 216. 232. 252
Notre-Dame-la-Riche 324
Traïni 421
Trani 216. 230. 247
Transi 395
Trapezunt 136. 138
Trastevere 301
Trau 255. 382
Trausnitz 370
Trebitsch 262
Tre Fontane 178
Treviso 351
Triangel 311
Tribolo 503
Trient 255
Trier 57. 193 f. 203. 208. 210. 224. 264. 294. 337. 380
Triest 45. 116. 156
Triforium 240

Triklinium 42
Trimorphon 147
Triptychon 222
Trishagion 157
Triumphkreuz 358
Trivulzi 102
Troggräber 10
Trompe 134. 243
Troyes 317. 324
Tübingen 310
Tüchet 325
Tudorstil 334
Tunis 124
Turin 555 f.
Turmanin 41. 46
Türme 42. 134. 180. 215. 234. 306. 310. 333
Turmlos 261
Tutilo v. St. Gallen 207
Typikon 159
Typologie 70
Tyrus 45. 51. 104
Tzanfurnani 159

U.

Überlingen 344
Uccello 445
Udine 510
Ugolino 390
Uhde 586. 594
Ulfilas 118. 174
Ulm 343 f. 479. 481. 538. 598
Umbrien 427. 453
Undiho 174
Ungarn 241
Upsala 346
Urbino 504 f.
Urchristentum 7
Urnes 241
Ursula 471
Usumlar 140
Utrecht 328. 340
Utrechtpsalter 291

V.

Vaga, Perin del 510
Valencia 348
Valentin, hl. 475
Valentin, Meist. 344
Valentinian 26
Valladolid 348
Vallejo Juan de 348
Valvisciolo 349
Vang 241
Vanni 424
Vasari 490. 520
Väsch 345
Vatopädie 163
Veen 579
Veit 588
Velasquez 577
Vendôme 324
Venedig 97. 156. 277. 355. 400. 437. 460. 503. 515 ff. 532. 600. 601
Dogenpalast 518
Frari 351
S. Giorgio Maggiore 491
S. Giovanni e Paolo 351
S. Lazzaro 166
S. Marco 66. 135. 138. 156. 167. 181. 247
S. Maria Gloriosa 351
S. Maria dell'Orto 518
S. Maria della Salute 551. 553
Pala d'oro 301
del Redentore 490
Scuola di San Rocco 518
S. Sebastiano 519
S. Stefano 354. 517
Veneziano 421. 427
Vercelli 252. 349
Verklärg. Christi 75. 150. 368. 447. 510
Verkündigung Mariä 20. 73. 367. 423. 492. 498
Vernet 596
Verona 303. 427. 458. 488
S. Anastasia 351. 354
Dom 232
S. Fermo 354
S. Nazaro e Celso 200
S. Stefano 181
S. Zeno 208. 231 f. 354. 459
Veronese, Paolo 518
Veronika, hl. 81. 370. 406
Verrocchio 442. 448. 492
Versailles 570
Veruela 347
Vestibulum 30
Vézelay 257. 259. 299. 325
Vignola 489 f.
Vignon 600
Vignory 181. 233
Villa Rustica 42
Villers 328
Vincennes 324
Vincenzo 354
Vingerhut 380
Viollet-le-Duc 600. 603
Vischer, Peter 483. 526
Visciano 36
Vitale 427
Vite, Tim. d. 456
Viterbo 352
Vitruv 27
Vivarini 461
Vieri, Maestro 399
Vivarium 100
Vivianus-Bibel 197
Voigtel 598
Völkerwanderg. 173
Volterra, Dan. 502
Volterra, Franc. 427
Vorarlberg 561
Vortragkreuz 210
Votivgrabmal 395
Vulfinus 291
Vuolvinus 209

W.

Waghemaker 328
Walachei 142
Walafrid 187
Walderbach 262
Waldsassen 559
Walkenried 262. 337
Wallfahrtskirche 29. 37. 560
Waltham 236
Walther von Reims 320
Wandelaltar 358
Wandmalerei 14 ff. 104. 291 f. 302. 356. 386. 400 ff.
St. Wandrille 212
Ward 602
Waschkanne 208
Watts 595
Wegkreuze 378
Weihbrotgefäß 211. 285
Weihwassereimer 286
Weingarten 386. 561 f.
Weissenau 561
Weißenburg 338
Welfenschatz 294
Wellislausbibel 386. 408
Wells 378
Wenzel 345. 412
Werden 292
Wereschagin 597
Werinher 290
Werner 591
Wernher 292. 386
Wessobrunner Handschrift 198
West 595
Westerwig 266
Westfalen 252. 326. 345. 379. 407
Westminster 241. 378. 397. 403
Wetzlar 380
Weyden s. Rogier
Wezilo 297
Wibert, Meister 285
Wiblingen 561. 562. 571
Wickhoff 121
Wiclif 391
Wien 163
St. Karl Borromeus 559 f.
Maria am Gestade 336
Stephansdom 345
Wienhausen 402
Wiesbaden 599
Wilars von Honnecourt 320. 331. 377
Wilhelm, Abt 224
d. Eroberer 234
der Florentiner 388
Meister 303
Mönch 388
v. Dijon 234. 329
von Harcourt 413
von Ivrea 253
von Köln 402. 406
v. Sens 315. 329.
v. Wykeham 335 f.
Willigis 296
Wimperge 309 f.
Wimpfen 185. 338
Winchester 290. 329. 334 f.
Windsor 336
Winihard 180
Wipertikloster 182
Wischegrad 204
Witz 473
Wladimir 143
Wohlgemut 478. 483. 524. 529
St. Wolfgang 358 f. 483
Wölflin 394
Woluwe 403
Worcester 329 ff. 378
Worms 379. 601
Dom 257
Dreifaltigkeitskirche 565
Paulskirche 265
Wren 568
Wuillaume du Gardin 395
Würfelknauf 181. 220
Wurmbilder 173. 280
Wurmser 402. 405
Würzburg 341. 483. 548. 563
Wurzel Jesse 149. 275
Wyatt 600
Wynrich 402. 406. 411

X.

Xanten 340
Xeropotamu 170

Y.

York 119. 192. 333
Ypern 328

Z.

Zagba 76
Zainer 547
Zampieri 575
Zangen 240
Zangenornament 173
Zara 51. 174. 232.
Zeitblom 475
Zellenglastechnik 174
Zentralbau 48 ff. 184. 266. 312. 434. 486. 565
Zeuxippos 170
Zica 142
Zimmermann 592
Zingarella 512
Zinna 262
Zopfstil 571
Zosimianus 15
Zuccaro 520
Zurbaran 577
Zürich 255. 273. 278
Zwettl 337. 342
Zwickau 345. 483. 563
Zwiefalten 289 ff. 386. 561
Zwirner 598

/709675>C1/

Date Due

Oc. 29 '43			
JAN 6 '59			

L. B. Cat. No. 1137

[redacted]
3 2311 00085 726 1

709
G75

12578

BRABANDT & VALTERS
BOUND
SEP 11 1926
CHICAGO, ILL.